

La Esencia Humorística de Rafael Arango Villegas en los relatos del maestro Feliciano Ríos

**LA ESENCIA HUMORÍSTICA DE RAFAEL ARANGO VILLEGAS EN LOS RELATOS
DEL MAESTRO FELICIANO RÍOS**

**JUAN GUILLERMO CARDONA VALENCIA
Código 10128584**

**UNIVERSIDAD TECNOLÓGICA DE PEREIRA
FACULTAD DE BELLAS ARTES Y HUMANIDADES
MAESTRÍA EN LITERATURA
PEREIRA
2014**

La Esencia Humorística de Rafael Arango Villegas en los relatos del maestro Feliciano Ríos

**LA ESENCIA HUMORÍSTICA DE RAFAEL ARANGO VILLEGAS EN LOS RELATOS
DEL MAESTRO FELICIANO RÍOS**

JUAN GUILLERMO CARDONA VALENCIA
Código 10128584

Director
Rigoberto Gil Montoya
Doctor en Literatura UNAM

**Trabajo de grado presentado como requisito para optar al título de
Magíster en Literatura**

UNIVERSIDAD TECNOLÓGICA DE PEREIRA
FACULTAD DE BELLAS ARTES Y HUMANIDADES
MAESTRÍA EN LITERATURA
PEREIRA
2014

Nota de aceptación

Firma del director de tesis

Firma del jurado

Firma del jurado

Pereira, 20 de agosto de 2014.

Resumen:

El acercamiento y posterior estudio de la obra de Rafael Arango Villegas, permite entender el valor de un escritor ligado a sus costumbres y tradiciones culturales que lo vinculan con el acontecer social del Gran Caldas. Es de esta manera como la obra de Rafael Arango Villegas se sitúa en la perspectiva del costumbrismo de la gran tradición antioqueña, cuya vertiente más importante está encarnada en la figura de Tomás Carrasquilla. Literatura de montaña, ligada a la tierra y a las costumbres de pueblos montañosos, en la cual se enaltece la laboriosidad y entrega de los ancestros colonizadores antioqueños.

La experiencia literaria de Rafael Arango Villegas nace en la observación de las costumbres de su pueblo, es él quien se atreve a contar la cotidianidad de lo que sucede en su región y el país, fabula sus calles, crea personajes dotados de esencia popular, él mismo se hace pueblo y retoma su palabra, “la palabra ajena” para permitirse ser uno más de sus personajes. El escritor se percibe como el ciudadano del común, como el campesino que toma partido de las situaciones de su entorno, se hace vivo actante mediante una performance que lo liga al humor, siendo un personaje más de su obra, destacando triunfos y desdichas a partir del uso de *la parodia* como recurso que remite al humor. Al leer su obra se va descubriendo lo social y lo cultural, rasgos que enlaza con el acontecer de su gente, la que recrea y vive en sus valores regionales. Todo se hace inquietante, allí el campesino se vuelve protagonista con su pujanza laboriosa. Se describen situaciones desde la mirada del hombre de pueblo, para tratar de sacar una sonrisa de la dura faena diaria, ya sea por compasión o con el tono jocoso de *la ironía*, bajo cuya elaboración punzante se genera la crítica social. Es así como los personajes de Arango Villegas condicionan su existencia bajo la mirada de la tradición; reflejando lo que por costumbre se ha enseñado en el pasado desde la oralidad, desde nuestros pujantes y comprometidos colonizadores.

Palabras Claves:

Costumbrismo, hipertextualidad, parodia, humor, palabra-ajena, tradiciones culturales, colonizadores.

Abstract:

The approach and the study of the Rafael Arango Villegas' work, enable to understand the value of a writer linked to his customs and cultural traditions linking it to the social events of the Great Caldas. It is in this way that the Rafael Arango Villegas' work is placed in the perspective of the manners of the great tradition of Antioquia. Whose most important aspect is embodied in the figure of Thomas Carrasquilla. Literature mountain, linked to land and customs of mountain people, where hard work and dedication of the ancestors of Antioquia settlers exalts.

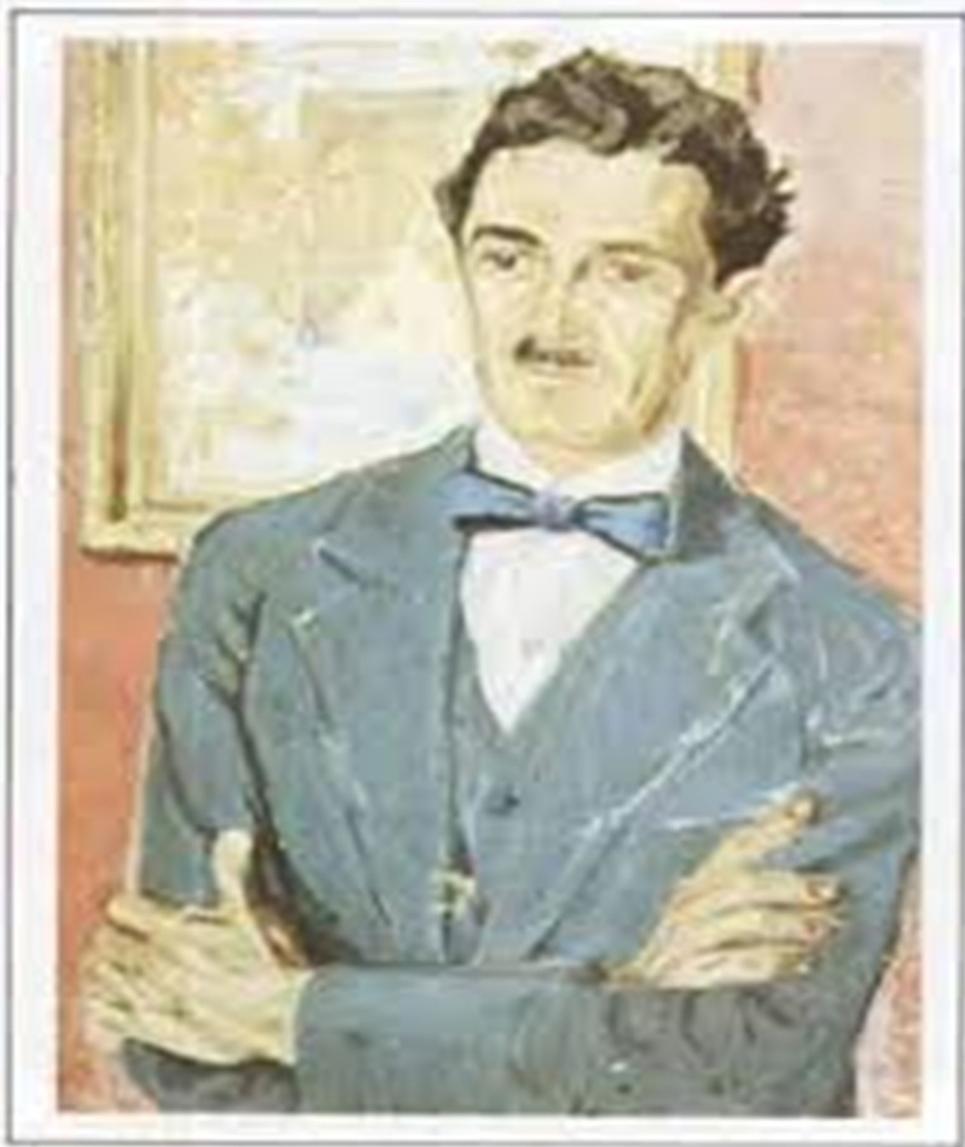
The literary experience of Rafael Arango Villegas born in observing the customs of his people, it is he who dares to tell the everyday life of what is happening in your region and country, fable streets, creates gifted characters from popular essence, he it is people and takes their word, "foreign word" to afford to be one more of his characters. The writer is perceived as the average citizen, like the farmer who takes advantage of the situations in their environment, active actant is done through a performance that binds to humor, being a character in his work, highlighting successes and misfortunes from the use of parody as a resource that refers to humor. When reading his work is discovering social and cultural traits that links to the events of his people, which recreates and lives in regional values. Everything is disturbing, there peasant becomes protagonist with his laborious strength. Situations are described from the perspective of the man of the people, to try to get the hard daily work, a smile; be it out of compassion or the jocular tone of irony, under whose sharp social criticism processing is generated. Thus Arango Villegas' characters condition their existence under the gaze of tradition; habit reflecting what has been taught in the past through oral tradition, from our vibrant and committed colonizers.

Keywords:

Manners, hypertext, parody, humor, foreign Word, cultural traditions, colonizers.

Tabla de contenido

	Pág.
Introducción	7
1. Rafael Arango Villegas, el hombre de humor: un perfil literario y humano	12
2. La literatura del Viejo Caldas, entre la arriería y la colonización	15
2.1 El legado cultural que nace en la colonización antioqueña	15
2.2 La arriería y el devenir de costumbres regionales	15
2.3 La arriería y la poesía popular	17
3. El costumbrismo en Colombia	19
3.1 Contexto cultural	20
3.2 La región literaria de la Antioquia grande	22
3.3 Exponentes del costumbrismo	24
4. El humor, una práctica discursiva	30
4.1 El humor como postura literaria	32
4.2 La picaresca en la literatura	35
4.3 Características de la narrativa de Rafael Arango Villegas.....	42
5. El autor y su obra.	51
5.1 Parodia e hipertextualidad en los relatos del maestro Feliciano Ríos.	53
5.2 El humor político de Rafael Arango Villegas.....	73
Conclusiones: Valor estético y vigencia de la obra de Rafael Arango Villegas.	80
Anexos	90
Alberto Arango Uribe, caricaturista de trazo comprometido	93
Referencias.....	96



Retrato de Rafael Arango Villegas. Óleo sobre carbón. Maestro Alberto Arango Uribe. Manizales, 1934.

**LA ESENCIA HUMORÍSTICA DE RAFAEL ARANGO VILLEGAS
EN LOS RELATOS DEL MAESTRO FELICIANO RÍOS**

INTRODUCCIÓN

Rafael Arango Villegas nace en Manizales el 26 de diciembre de 1889 y muere en la misma ciudad el 22 de junio de 1952. Escritor talentoso en la oralidad y en la creación de personajes, desde muy joven se interesó por manifestar sus ideas a través de la narrativa. Viaja a Europa y después de permanecer un tiempo allí regresa para abrir un almacén de lujos e importaciones en Manizales. Al poco tiempo es nombrado gerente de la lotería de la misma ciudad; es en esta época que comienza a publicar sus crónicas humorísticas en los periódicos *Punto y Coma*, *La Patria*, *El Relator de Cali*, *La Razón* de Bogotá y la *Revista Gloria*.

Sus obras publicadas son: la colección de crónicas *Sal... de Inglaterra (Crónicas de Listz) (1915)*, *Bobadas mías (1933)*, *Pago a todos (1933)*, la novela *Asistencia y camas (1934)*, *Astillas del corazón (1948)*, *Novenario de navidad (Obras completas, 1961)*, la comedia *Floribertico* y *Los municipios de Caldas (1931)*. Se han realizado diferentes ediciones de la obra completa de Rafael Arango Villegas, tanto en Colombia como en España. Del escritor se ha dicho que no obstante ser un ingenioso narrador de su comarca, enaltecía los momentos jocosos de sus personajes y de su entorno. De ahí entonces que, siguiendo a Bajtín en *Teoría y estética de la novela (1991)*, nos encontramos frente a un narrador en el cual el estilo es una forma de composición; es decir, la sustitución del estilo por la composición, significa que el estilo “viene determinado por la actitud esencial y creadora de la palabra frente a su objeto, al hablante mismo y a la palabra ajena; el estilo tiende a familiarizar orgánicamente al material con la lengua y a la lengua con el material. El estilo no relata nada fuera de esa exposición (...)” (Bajtín, 1991, 193).

El estilo está, en el contexto de Arango Villegas, determinado por la *palabra ajena* y por la memoria de esa palabra que es la comunidad viva con todas sus manifestaciones culturales e históricas; lo que deviene en “algo formado y cristalizado

desde el punto de vista verbal.” (193). En este punto, es fundamental para nuestro análisis determinar los rasgos de esa *palabra ajena* que se encuentran inscritos en la palabra regional, que es la marca discursiva puramente formal que identifica a la *palabra propia* de Arango Villegas. Esta *palabra ajena* o escritura regional, como factor aglutinante y universal que identifica a la palabra de Villegas es, al decir de Jairo Morales Henao, una refracción de lo que se estaba viviendo en Europa en ese momento, por cuanto:

La literatura caldense, sin duda hondamente antioqueña en sus raíces, tiene, por su vinculación eficaz con las corrientes de la mejor literatura mundial, un alcance universal. Identidad y contemporaneidad. Una escritura tan perteneciente al modo de ser de la región como a los universales del hombre: la pena, el gozo, la muerte, la soledad, el odio, el trabajo, la ambición. Y la obra de Rafael Arango Villegas es una de las realizaciones más característicamente pertenecientes a esa tradición, a la vez que contribuyó a establecer su mejor nivel, sus referencias más altas. Aun que podría señalarse como el implantador del humor en la literatura colombiana, no porque haya sido el primero en utilizar ese «recurso» -con más exactitud: esa visión del mundo- sino por la intensidad y la extensión que éste tiene en su obra, leerlo sólo desde esa perspectiva es empobrecerlo, pasar por alto no sólo su garra narradora, su magnífica solvencia en la construcción de historias- «historias», digo, porque incluso sus crónicas a cada momento transgreden las fronteras del género para incursionar en el relato-, sino la veta crítica y trágica que, aunada a la constante auto-ironía y a la irreverencia, corre como substrato de su humor. Por supuesto, sería no sólo imposible sino inútil aproximarse a su obra periodística y literaria intentando pasar por alto, por un lado o por debajo de su eje fundamental: el humor. (*Rafael Arango Villegas: gran cronista humorístico del Viejo Caldas En Cultura y entretenimiento en Colombia; Credencial Historia No 53*).

De ahí que su escritura exprese esa *palabra ajena* de manera reiterada, el modo de ser e identidad de los individuos de una región específica; escritura que evidencia, igualmente, los conceptos de universalidad del hombre, expresados en la pena, el gozo, la muerte, la soledad, el trabajo, la crisis social y la ambición, entre otros importantes temas.

La obra de Rafael Arango Villegas, recopilada en cinco volúmenes, es homogénea en cuanto al tono humorístico y sarcástico. *Sal... de Inglaterra*, su libro de juventud, publicado hacia 1915 cuando el autor solo tenía 27 años, es para la época un escrito de altas calidades estéticas y humorísticas. Arango Villegas se va constituyendo así en el

cronista de lo cotidiano, escritor raizal que mira e interpreta las situaciones habituales bajo la lente de un caricaturista.

Rafael Arango Villegas había nacido en una pequeña ciudad de provincia, Manizales, de accidentada topografía y de angostas calles. Creció literariamente en un pueblo tranquilo y familiar en donde convivieron *Mochito Rodas* y *Eulogio Castaño*, *Pepe Mico* y el maestro *Feliciano Ríos*, un variopinto fresco colmado de imágenes relatadas como cuadros de costumbres regionales, expresión caricaturizada de la *palabra ajena*.

Hacia la mitad de su carrera literaria, Rafael Arango Villegas hace la transición de cronista a novelista. Fue una experiencia temporal y bien cumplida. Cuando escribe su novela corta *Asistencia y Camas*, el escritor manizaleño era ya un narrador de las costumbres de su región. Muchas de sus crónicas, entre ellas *Cómo narraba la Historia Sagrada el maestro Feliciano Ríos*, y *Muerte y peregrinación ultraterrena del maestro Feliciano Ríos*, son por la técnica, vivacidad de su estilo, nitidez de sus personajes y la ordenación de sus ocurrencias, verdaderos cuentos. De allí a la novela el camino era más corto.

El libro *Bobadas Mías* tuvo un éxito sin precedentes para la época, estamos hablando del año 1933. Arturo Zapata, un editor de Manizales ya renombrado por sus publicaciones, llevó a cabo en un año dos tirajes de la obra y los vendió con rapidez en todo el país. Al año siguiente, se lanzaron dos ediciones con igual suerte en ventas. La obra fue un éxito, especialmente por su estilo, la presencia de la *palabra ajena* de sus personajes y el humor. Las ilustraciones del libro estuvieron a cargo de Alberto Arango Uribe.

La escritura de Arango Villegas es original en la construcción narrativa y el tratamiento de hechos sociales y políticos de su época. En sus textos pone a consideración del lector los hábitos y creencias de la gente de su región y el país. Sus relatos son crónicas con un estilo auténtico, legitimando la esencia humorística de

extracción campesina y popular. Se revela en su escritura las vivencias humanas en cada situación cotidiana. Así, el escritor consigue enriquecer con hilaridad cada historia narrada, logrando que el humor se convierta en la esencia de su obra. De este modo, el autor estudiado logra asimilar en su tierra caldense la estética costumbrista de raíz antioqueña y tender un puente hacia una “sobriedad moderna” –al decir de Jaime Mejía Duque-, y cuya prosa invitaba a la reflexión desde la sátira, de una manera creativa y desde la perspectiva de la asimilación en su escritura de la *palabra ajena*; de modo que Arango Villegas dota de plasticidad y universalidad al denominado *costumbrismo* que era el camino necesario que había que transitar para que su narrativa nacida en la región llegara a las esferas capitalinas. Su obra, entonces, es la excepción a la tradición de grandilocuencia que prevalecía en gran parte de la literatura de la época. En este sentido, señala Jaime Mejía Duque que “Entre los autores del relieve local no se ven, además de los humoristas Rafael Arango Villegas y Luis Donoso, y del cuentista Adel López Gómez, nombres que pudieran citarse con certidumbre como excepciones a la tradición de grandilocuencia.” (*Mejía Duque, Jaime. Ensayos, 1980, 25*).

Es interesante anotar que el ensayo de Mejía Duque que tiene por título *Problemas de la literatura en Caldas*, viene acompañado de un subtítulo singular, *La cultura en la provincia es el marco de ciertas condiciones sociales del “subdesarrollo”*; en este contexto, el autor analiza una producción escrita en la que se cruzan el costumbrismo primitivo, pintoresco de un Gutiérrez González o un Epifanio Mejía, con los reductos del modernismo de principios de siglo. Esta situación cultural produjo unos modelos de escritor y de literatura y condujo hacia lo que iríamos a conocer como Greco-quimbayismo o escritura greco-caldense. Estos escritores que pertenecen a la clase adinerada de la época, y para quienes la cultura se vuelve adorno por su conocimiento cosmopolita de libros y obras de arte, se van constituyendo en referentes de cultura para la sociedad. Esa clase que tiene la oportunidad de viajar y adquirir bienes de la cultura, empieza a elaborar concepciones acerca del autor y de la obra literaria. De estas concepciones, de la vivencia de la cultura como algo intemporal y superficial, surge el Greco-quimbayismo, una forma de la palabra que no tomó distancia frente a la realidad social, política, económica y cultural que se estaba desarrollando ante sus ojos, pues no

era su propósito en una sociedad provinciana, cerrada para la crítica. Con Arango Villegas, se reelaboró la literatura desde abajo, siendo coherente con la tradición costumbrista antioqueña, y asimilando las realidades de su región desde la puesta en forma de la *palabra ajena* como prisma crítico de los tipos humanos que conoció.

La más interesante forma de afrontar aquella falsa situación se dio con los humoristas vernáculos Rafael Arango Villegas y Luis Donoso. La obra en prosa del primero y la versificada del segundo vienen a ser de cierta manera la réplica en Caldas de lo que fue en Antioquia el costumbrismo.

El realismo literario, anecdótico aún pero con una crítica embrionaria de las costumbres y los fetiches, se refugió en estos autores. Ambos se burlaron, con punzante irreverencia a veces, de la preeminencia de los gamonales, de la oratoria, de los malos poetas, de la erudición aldeana, de la mojigatería, de la farsa conyugal y su falaz romanticismo, etc. Su ingenio se aplicó a los *contenidos*. Tampoco ellos alcanzaron una visión crítica y de conjunto sobre su medio (ningún escritor colombiano de la época la tuvo), pero al menos supieron sonreír sarcásticamente allí en donde los genialoides lugareños, abstraídos en Grecias, Italias y Francias ilusorias, se deshacían en gestos trascendentales. Su humor es truculento, localista y anecdótico, pero es al fin una mirada *no seria* sobre lo que los demás tomaban tan a pecho en la generalidad de las circunstancias. (...)

Inclusive el modesto nivel de lo vernáculo, el humor sigue desempeñando una misión autocrítica. Es la mirada de reojo que el otro yo, el escéptico que expresa siempre el desdoblamiento del devenir en el meollo de un presente estancado, dirige en torno de la cotidianidad y que, en medio del embotamiento colectivo, representa la lucidez de una conciencia. (*Mejía Duque, 26, 27*).

En este marco interpretativo, la presente investigación tiene como propósito reconocer el valor estético y social que como obra literaria tiene la narrativa de Rafael Arango Villegas, como fundadora de un precedente en la historia literaria del Viejo Caldas, desde la perspectiva del humor como rasgo estructurante, como huella discursiva de una estética que evalúa el mundo (Bajtín): el humor y la crítica social siempre ligada a la conciencia de la identidad cultural. En este orden de ideas, la investigación ha sido guiada por la siguiente pregunta: ¿Es el humor, huella discursiva de la *palabra ajena*, el rasgo que define la obra de Rafael Arango Villegas en el contexto de la Literatura del Gran Caldas como apuesta por una visión crítica de los tipos humanos que conforman la sociedad de su tiempo, especialmente en los relatos del maestro Feliciano Ríos?

1. Rafael Arango Villegas, el hombre de humor: un perfil literario y humano



Rafael Arango Villegas en 1933 personificando al hombre de su tierra, el campesino del Gran Caldas, el cual enaltece, teniendo en cuenta las tradiciones de sus ancestros antioqueños.

“El orgullo que expresa el escritor por su estirpe logra resaltar la figura del paisa y generar una descripción generosa, ligada a la tradición antioqueña-caldense. El paisa en sus orígenes es el arriero y también es el campesino emprendedor y montañero”.

Don Guillermo Arango Gutiérrez, nieto del escritor objeto de estudio, en su prólogo a las *Obras Completas* de Rafael Arango Villegas, y reimpresas por Seguros Atlas en el año de 1979, revela la personalidad de un abuelo afecto al humor; advierte, sin embargo, que Arango Villegas establecía una distancia entre lo que significaba ser considerado hombre de humor, y lo que significaba ser humorista.

Aclara en este punto, que el hombre de humor penetra el alma de los seres y las cosas inanimadas hacia las que dirige su mirada narrativa y crítica, mientras que el humorista solo llega hasta la parte externa de los seres y las cosas y se detiene en ellas. Rafael Arango Villegas penetró la esencia misma y los momentos vivenciales de sus coterráneos, era un hombre de humor, aquel que en su obra auscultó e hizo una estampa detallada de costumbres, haberes y creencias, como quiera que en su recorrido por cada una de las caricaturas en que convirtió a sus personajes, reveló el espíritu *tahúr* de aquellos tiempos, la bohemia, la vida quijotesca y andariega de los paisas, así como el arraigo a sus orígenes, lo cual constituye un elemento fundamental de la identidad territorial de aquellos hombres y mujeres de su época.

Esta forma de narrativa paisa, pareciera tener una raíz profunda que distinguió a todos y cada uno de los momentos de la vida de Rafael Arango Villegas (incluyendo igualmente la percepción senequeísta¹ de la muerte), en la que ningún dolor humano le fue ajeno, hasta el punto que hacía suyas las desgracias de sus amigos. Esa es la razón por la que cada personaje toma su rumbo, sonriéndole a la vida y a la muerte, pero jamás lo hace a carcajadas, señal inequívoca del senequeísmo heredado de los más grandes humanistas españoles, y como una alternativa para conservar hasta lo último alguna gota de sensible intimidad bajo un velo de penumbra filosófica.

Este rasgo de humor es característico en Rafael Arango Villegas, como persona, como hombre cívico que se mantuvo al frente de todas las gestas comunitarias que se acometían en su ciudad natal Manizales y, por supuesto, también dando a conocer su lado humanista. De él se dice que nunca usó ese humor zahiriente que bien se conoce en otros personajes mejor tratados y

¹ Doctrina ética del filósofo Séneca que defiende el estoicismo de la época imperial romana, el dominio de las pasiones, la autosuficiencia y la templanza ante las adversidades.

aplaudidos, ni verbal ni por la vía de la palabra escrita; su humor fue un humor blanco, si existiera acaso esta denominación, como lo enfatiza su nieto Arango Gutiérrez; porque fue la clase de humor, de esos que jamás ofenden, y que al irse repitiendo de boca en boca, o de texto en texto, cada vez parece más grato a la vista o al oído nuestro.

Dentro de este mismo hilo expositivo, valga citar lo que otro de sus nietos, don Jorge Eduardo Vélez Arango, expresa sobre la narrativa de su abuelo:

La realidad de hoy no da para reír. Por eso admiro a los humoristas. Pero el humor espontáneo escasea, no el dañino sino el lleno de un contenido -valga la redundancia- que cataliza la sonrisa descomplicada, que hace catarsis a la voráGINE de las pasiones que la actual violencia y agresividad hace anidar en el alma colombiana. No se da ese humor que mueve a la sonrisa filosófica y que fue del diario consumo en la casa de Rafael -que es la mía- y que me llena de risueña y pura tranquilidad el ánimo a veces enclaustrada en los laberintos de preocupaciones burocráticas. [...] Realista, Rafael asciende a consideraciones metafísicas: el más allá del cielo visto desde aquí, desde este localismo (caldense, por lo demás). No es el chiste de doble sentido, ni hiriente, ni pantagruélico; natural, fluido, mana sin gratuidades, ni alardes de erudición. (*En Revista Credencial*, 53, 1994.).



Año 1933, enero 16, graves desórdenes políticos en Manizales. Febrero 15, estalla la guerra con el Perú. Visión crítica de Arango Villegas, quien realiza una parodia sobre la llegada al paraíso después del conflicto social. Ilustración de Alberto Arango para la obra *Bobadas mías* de 1933.

2. La literatura del Viejo Caldas, entre la arriería y la colonización

2.1 El legado cultural que nace en la colonización Antioqueña

Antioquia, una región de montañas, impulsó en sus habitantes la necesidad de abrirse camino entre el paisaje agreste. Individuos de estirpe campesina colonizaron territorios y abrieron caminos desbrozando la montaña, y a lomo de mula y trabajo mancomunado lideraron el establecimiento de pueblos y veredas, fundaciones que se hicieron con orgullo ancestral en el sur de Antioquia.

En el caso particular que me ocupa, observo que si algún episodio histórico ha delineado más exactamente el perfil del caldense, ese es el de la aventura colonizadora. Siempre se remite en historia, en sociología, en los imaginarios propios, a la gesta fundadora de los antioqueños, que dejaron, no sólo las aldeas que con el tiempo se convirtieron en ciudades, sino el espíritu aventurero, la malicia del comerciante judío; y el matriarcado de aquellos emigrantes de las cansadas tierras del Antioquia Grande. (*Vélez Correa, Roberto. Bernardo Arias Trujillo: el escritor, 1997*).

2.2 La arriería y el devenir de costumbres regionales



Para situar la obra de Rafael Arango Villegas dentro de la narrativa regional caldense, se hace necesario referir aspectos básicos y formas de vida de la época a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, que van a dotar al escritor de esa imaginaria social y cotidiana que le permitirá, igualmente, dada su inquietud intelectual, escribir desde lo raizal pero con mirada nacional. Es así como la arriería toca las fibras más hondas del escritor, generando en él una estética de lo popular ligada al humor, a través de formas de vida observadas en la

labor del campesino, tocando las raíces de la región del sur de Antioquia para, de este modo, enriquecer el acontecer cotidiano desde el lenguaje popular y enaltecerlo desde su narrativa.

La arriería de esencia campesina fue el origen del comercio, a través del deambular por caminos rurales, generando, igualmente, un sociolecto particular. A lomo de mula se transportaban cosechas, mercaderías, bienes manufacturados, importaciones de bienes de consumo y bienes de capital, café trillado, pieles de ganado, oro en polvo, trilladoras, piedras de mármol, plata martillada, píldoras, pólvora, códigos y de vez en cuando un piano alemán. (Morales Benites, Omar. *La gesta de la arriería*, 1997).

Así, por cerca de cuatro siglos, la arriería fue una de las actividades de más estrecha vinculación a la economía nacional. Cada una de las comarcas del país, en el transcurso de ese largo período, dio nacimiento a la cofradía de arrieros experimentados, hombres valerosos, adaptados a todas las vicisitudes climatológicas, conocedores de los recodos del relieve y acostumbrados a un lenguaje particular nacido en los caminos, en los días de trabajo y en las posadas montaÑeras, así como en los menesteres del oficio, con los términos distintivos de cada región.



Rafael Arango Villegas caracteriza así al arriero:

Mentiroso como el diablo mismo, astuto, receloso y audaz, nació un día cualquiera en cualquier poblado de alguna provincia, o en cualquier rancho de nuestra anchurosa geografía rural. Otro día lo bautizó un cura de aldea, con uno que otro latinajo. Fue creciendo ese proyecto de arriero hasta ganarle amor a la tierra. Hijo de la bravía estirpe de los colonos, caminantes y pependieros campesinos, tal vez liberales o acaso conservadores, cumplió su cometido mostrando el empuje y laboriosidad en una época donde se construía nación a punta de sudor y constancia. (Arango Villegas, *La Patria*, 1935).

2.3 La arriería y la poesía popular

Hablar de arriería es pensar en poesía popular como parte esencial de su acontecer; la poesía acompañó al arriero por caminos y veredas, fondas y posadas, cimas y abismos, hogares de asiento y hogares de pasada; la esencia de la poesía, en este contexto, estuvo ligada a la oralidad.

Dicha poesía, producto del afecto, de los recuerdos, de las pasiones y de todas las apetencias del alma y del cuerpo, viaja al paso de mulas y bueyes como una mariposa multicolor por entre cañadas y caminos de herradura. Poesía sin autor conocido, cuyo origen está en la tradición oral, se expone con orgullo al calor de la lumbre montañera, en noches de coplería y aguardiente. Se trova, se le canta a la montaña y a la mujer bonita, al arriero y a la vida.

Coplas que son cantos de vida y de la tierra que amenizan las fiestas, las reuniones informales, los días de jolgorio en los poblados, cuando los arrieros van a “espantar el diablo en el estanco con aguardiente”. Se trata de una poesía que como dice Cervantes es *poesía natural*. No se puede desconocer que de ella también se nutren nuestras culturas ancestrales. (Morales Benites, Omar. *La gesta de la arriería*, 1997).

De esta poesía popular se alimenta la prosa de Rafael Arango Villegas, una poesía que reconoce el pasado y su región, un espacio popular que une tradiciones y costumbres. La obra de este escritor caldense retoma temáticas observadas en la vida del campesino-colonizador antioqueño, obra que se percibe íntimamente ligada a la tierra y a los ancestros. En esencia, su obra es un homenaje a la heredad natural que brindan los productos de la tierra, a las costumbres de la región montañera del sur de Antioquia y a los colonizadores del Gran Caldas.

En los textos de Arango Villegas toma fuerza la palabra del campesino, la *palabra ajena*. De tal manera que el deseo íntimo del escritor con su obra es compartir estos rasgos de la identidad del campesino: el humor de la situación, la parodia, la exageración y la sátira social. Humor que es plasmado de una manera magistral por la pluma de Arango Villegas:

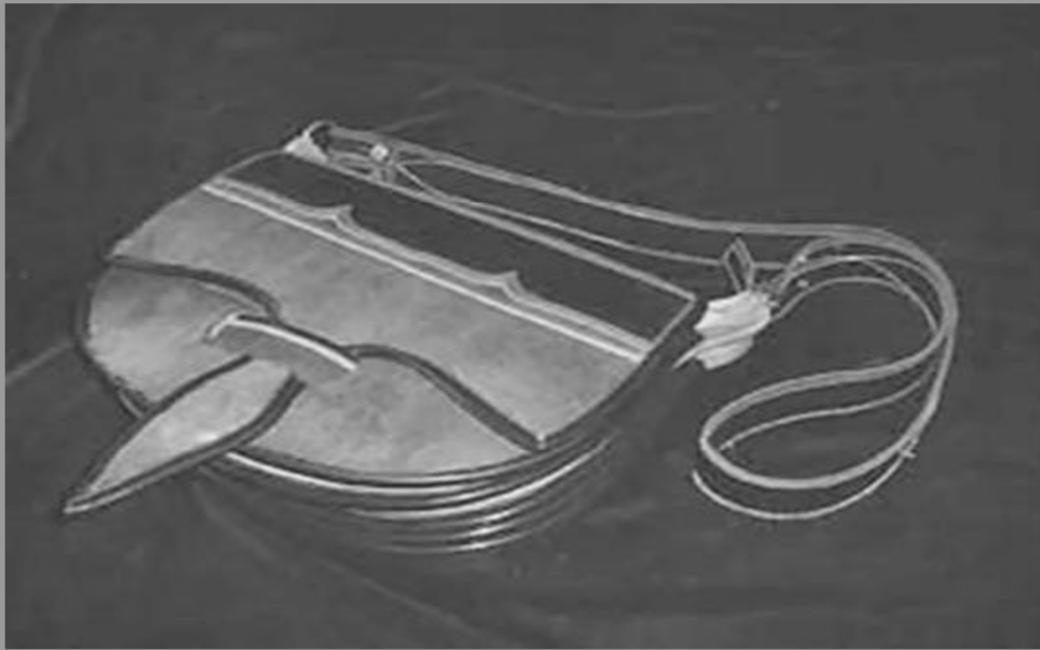
DE LA REFORMA DEL MATRIMONIO O LA ABSTENCIÓN INTEGRAL

Las señoras miedosas pueden retirarse, porque lo que sigue es verdaderamente trágico.
Fray Candil

Yo quiero mucho a las mujeres. Me gustan mucho. Me gustan más que los hombres. Las mujeres son la miel de la vida y la sal de la tierra. Ellas son las llamadas a redimir esta humanidad. Ellas son las llamadas a hacer la felicidad del género humano. Ellas son las llamadas... “a Palmira”, como dicen en las cuentas de la Central de Teléfonos. (*Sal... de Inglaterra*, 283).



El escritor y su instrumento de trabajo, la máquina de escribir cómplice de su creatividad.



El carriel antioqueño, también conocido como el típico guarniel, gran protagonista de las gestas colonizadoras. Infaltable en el hombro montañero y dotado de una gran carga significativa para nuestra cultura y tradiciones ancestrales.

3. El costumbrismo en Colombia

Desde un punto de vista histórico, Colombia podría entenderse como una nación de regiones; la diversidad topográfica de las regiones con su abanico de climas, paisajes y cultivos, fueron desafíos constantes para la supervivencia. En este contexto, entre los años 1830 a 1880, tuvo lugar el apogeo del costumbrismo en nuestro país, en una confusa coexistencia con el romanticismo y sus raíces bien profundas en la Europa del siglo XVII.

En el costumbrismo, igualmente, se advierte una insistente y reiterada necesidad de revelar por vía de la crónica, el chascarrillo y la charada, situaciones cotidianas jocosas, producto de la ingenuidad e ignorancia de los personajes en quienes el autor se inspira y que, siendo individuos reales, pasaban a convertirse en protagonistas de un lenguaje figurado a través del

cual el cronista, con la habilidad propia de su pluma, sacaba a la superficie toda una serie de monólogos escurridizos que inspiraron la construcción de un verdadero imaginario colectivo y, a su vez, un legado para las siguientes generaciones.

3.1 Contexto cultural

La mayoría de los autores que se han ocupado del costumbrismo, coinciden en excluirlo del lugar e importancia que le corresponde desde sus orígenes, como quiera que lo presentan como un género que forma parte del romanticismo, cayendo con ello en la pose simplista de confundirlo con una de sus manifestaciones, como es el “cuadro de costumbres”. Esto ha incidido en el hecho de que hasta ahora el costumbrismo no tenga el reconocimiento que le corresponde a una corriente literaria y, por el contrario, se le siga considerando como una forma de sugerir despectivamente un momento desafortunado de la literatura.

Sin embargo, para Jaime Mejía Duque, la historia del costumbrismo en Colombia debe ser mirada desde unos lentes más críticos, teniendo en cuenta el contexto social, político, económico y cultural en que se inscribe esta corriente de ideas y esta poética; señala al respecto:

(...) si bien el costumbrismo es tan anterior a la verdadera novelística –y en general a la literatura crítica- como la sociedad a la cual comunica y refleja lo es a la modernidad, en cambio sí constituye el fruto “normal” de la mencionada situación histórica. No sería adecuado decir lo mismo de lo que entre nosotros se presenta con el caso de la llamada literatura “greco-caldense” o “greco-quimbaya” (...) nacida no del aliento de la vida popular como el costumbrismo (rumoroso de peonada, de comadrería y paisanaje), sino del invernadero intelectual de una élite que coronaba la fatiga del puñado de colonizadores que, unos por aventurerismo de pioneros y otros por terco espíritu de empresa, hicieron sus fortunas y su instrucción somera en el transcurso de una generación. Todavía los viejos abrían estancias y fundaban pueblos en la cordillera, cuando ya sus hijos soñaban con “los clásicos” y acordaban bonitas palabras. (...)

El despertar de los hijos de los colonizadores a las inquietudes literarias coincidió cronológicamente con la expansión de las tendencias modernistas en Latinoamérica. (...) Para la minoría intelectual antioqueña el romanticismo primero, y las corrientes modernistas luego, fueron innovaciones que había que asimilar. La obra de Tomás Carrasquilla nació, como proyecto personal del escritor, a raíz de la discusión en que, en 1894, en una tertulia con Carlos E. Restrepo y otros, se comentaba acerca de las posibilidades que entonces había de escribir en Colombia una novelística basada sólo en nuestra realidad. Del compromiso de probar su tesis optimista ante sus amigos, nació *Frutos de mi tierra*, la primera novela de Carrasquilla. El hecho de que entre literatos se

enunciara entonces en tales términos la relación realismo-nacionalismo, para decidir el curso del futuro inmediato de la literatura local, nos muestra la naturaleza de la relación de aquellos hombres con la cultura. (*Problemas de la literatura en Caldas, 1980, 32-33*)

De ahí la importancia de desandar estos caminos, como quiera que el costumbrismo nació mucho antes que el romanticismo, abarcó una mayor cantidad de géneros que éste, y planteó una propuesta sociológica con identidad propia, que en su momento se convirtió en una plataforma indispensable para la divulgación y comprensión de las culturas regionales, diferenciándolo de otros contextos y escenarios, razones de más para que se le devuelva el verdadero estatus que le corresponde, si nos atenemos al planteamiento del crítico Isaías Peña, cuando sostiene que: “La mala fama del costumbrismo se debe a una falsa y acomodada deducción del todo por la parte” (*Peña, 1988, 90*); dicha reivindicación es no solo una exigencia del rigor científico sino un deber tanto de la literatura como de la pedagogía sobre estos temas.

En este aspecto se coincide, igualmente, con Peña Gutiérrez, en el sentido que desde las instancias de la literatura se enfrente con criterio esta tarea, como muy sutilmente él mismo reitera:

Por eso es bueno volver a la entidad total del costumbrismo como corriente literaria que en su mayor y mejor expresión viene de los grandes narradores españoles, franceses y rusos, y en América, de los cronistas de indias, de sus viajeros y de sus curas chismosos como Rodríguez Freyle”. (*Peña, 1988, p90*).

Al periodismo se le debe el mérito de haber sido el medio y la herramienta fundamental para el desarrollo y desenvolvimiento total del costumbrismo y los procesos sociales que giraron en torno a él desde sus orígenes.

“Lo nacional” es el punto álgido en el que se advierte con claridad la manera como se contraponen y diferencian el costumbrismo del romanticismo. Para el romántico, lo nacional (la patria) se entiende como “ausencia”; en cambio para el costumbrista, es “una presencia que es preciso consolidar”. Ambos la quieren y la desean. El uno, desde el “destierro”, el otro, desde la tienda o el ventorrillo, o desde el periódico y la tertulia. Esta condición le permitió al costumbrismo a través de la palabra escrita, dar cuenta de las guerras fratricidas que desangraron

nuestra nación, y trasladar, de cierta forma, la idea de la confrontación armada a la lucha en el papel, idea que trajo consigo la sincronización de coordenadas en la definición de una identidad cultural nacional.

No obstante, como lo plantea Isaías Peña, “uno de los problemas para reencontrar el verdadero sentido del costumbrismo (...), consiste en que sus mejores exponentes no aparecen *en* las listas correspondientes”, a tal punto que “quienes aparecen son utilizados para demostrar las deficiencias y taras de dicha corriente literaria”. (Peña, 1988, 92).

3.2 La región literaria de la Antioquia Grande

A mediados del siglo XIX, cuando tuvieron inicio los gobiernos republicanos en las diferentes regiones, aparecen igualmente en la escena de la literatura colombiana una gama de escritores costumbristas, para quienes “los valores culturales”, en palabras de Carlos José Reyes, “deben fijarse en lo más cotidiano e inmediato, al fin de descubrir una real identidad en el mundo de las imágenes más próximas que rodea al escritor o pintor de estos rasgos” (Reyes, 1998, 184).

Esto hizo, en consecuencia, que se cambiara el paradigma de que en un mundo nuevo, donde el escritor aún no era el reflejo de un movimiento social propio (por su dependencia cultural de Europa), la literatura seguía siendo esclava de las imitaciones, las citas pedantes, las figuras prestadas y los lugares comunes; por el contrario, el cambio de paradigma implicó la proyección de la mirada crítica del narrador, el dramaturgo, el periodista o el poeta, hacia el paisaje del campo, hacia la choza o el arado.

Por su parte, Rafael Maya sostiene que el costumbrismo:

Fue una modalidad del pensamiento nacional que involucró, en la amplia zona de sus posibilidades literarias, un conjunto de propósitos que fueron más allá del intento descriptivo. El costumbrismo aspiró a dar una explicación, si no profunda, sí muy acertada de la vida social del país a mediados del siglo pasado, y a dejar consignados en sus páginas aspectos interesantes, unos fugaces y otros permanentes, de la vida política, social y religiosa, durante esa centuria fecunda casi toda, ello concebido con intención anecdótica y pintoresca. (Maya, 1969, p9).

La colonización de la montaña por parte de los antioqueños, es recordada como una de las más grandes epopeyas que se hayan cumplido en América en el siglo XIX, como uno de los hitos más importantes en la construcción de caminos, fundación de pueblos y consolidación de identidad cultural. Y manteniendo esa filosofía antioqueña, descrita en la literatura, se asegura que los caldenses igualmente tienen el ímpetu juvenil de aquellos viejos de antaño, y conservan al mismo tiempo su fisonomía patriarcal.

De este modo, la escritura en la región se vuelca hacia la construcción de una identidad nacional, de donde surge la tipología “paisa” en torno a la cual se explota la diversidad de manifestaciones sociales y políticas del nuevo territorio, trazadas como el objetivo de los dramaturgos, poetas y cuentistas, a través de cuadros de costumbres cuyas vivas imágenes bien pudieran lograr el mismo efecto de quien repasa un álbum de fotografías, como sostiene el escritor Rafael Maya.

Es el caso de escritores que como Rafael Arango Villegas empezaron haciendo crónicas, y terminaron poniendo en escena momentos socio-gráficos de la pequeña ciudad (Manizales), con su novela *Asistencia y camas*, pero que vista en más detalle, bien pudiera ser la ciudad de Pereira, el espacio socio-temporal en que el autor se inspira.

Este acervo cultural no solo se difundió a lo largo y ancho de la región antioqueña, sino que se expandió a lo ancho del territorio nacional, gracias a la intrépida incursión de los arrieros quienes con su labor contribuyeron a colonizar sitios inéditos en los vastos territorios del Viejo Caldas, Tolima, Valle y Chocó, entre otros. Ejemplo de estos escenarios arrebatados a las cumbres y a las inclemencias de la naturaleza, es la ciudad de Manizales, de donde es oriundo el escritor objeto del presente estudio, descrita con magistral ingenio por Caballero Calderón, cuando nos dice: "...desde la plataforma de Manizales se columbra uno de los panoramas más hermosos que puedan verse en los Andes (...) un balcón ventilado y abierto sobre todo el departamento” (*En Arango, 1955, prólogo de Adel López Gómez*).

El éxodo de las provincias del sur de Antioquia, trae consigo la colonización de la montaña, por consiguiente la emigración de centenares de familias que huían de la precariedad agrícola del suelo y el latifundismo; familias atraídas por el clima, por las fértiles tierras, dieron lugar al rápido crecimiento de las poblaciones, entre ellas las ciudades de Manizales y Pereira que de inmediato empezaron su desarrollo.

En este punto, el escritor Arango Villegas se valió del relato de corte lineal para describir y narrar en medio de las cotidianas situaciones humorísticas propias de la vida, mientras que, en general, en la literatura colombiana, y especialmente en Bogotá, se hallan escritores que se proyectan hacia asuntos propios de la urbe que empieza a masificarse.

Y así como esa Antioquia da una octava superior hacia la industrialización, dejando atrás la exploración minera y el cultivo, Caldas, por su parte “se entrega con fervor a plantar cafetales en sus lomas, a abrir potreros en las vegas y a llevar el trigo y la papa a los páramos de la cordillera central” (*En Arango, 1955, prólogo de Adel López Gómez*).

Esta prueba del arraigo y compromiso en mantener esa continuidad de la tradición castiza de la Antioquia Grande, aún puede observarse en algunos pueblos representativos de dicha región como Rionegro, Santafé de Antioquia, Abejorral y otros que prefirieron dejar pasar el boom de la industrialización, y voluntariamente se quedaron estancados sin que los despertara el pito, ni las chimeneas de las fábricas de Nuestra Señora de la Candelaria de Medellín.

3.3 Exponentes del costumbrismo

Fueron varios los países donde se editaron obras de este corte siguiendo la tradición española de “cuadros, artículos y cuentos de costumbres”, iniciada en el año de 1843. Es el caso de *Los cuentos cubanos pintados por sí mismos*, de Francisco de Paula Gelabert (1875), y *Tipos y costumbres de la Isla de Cuba*, con ilustraciones de Patricio Landaluze (1881); o en Colombia con la colección *Museo de Cuadros de Costumbres, Variedades y Viajes* (1866), preparado por José María Vergara y Vergara y José Manuel Marroquín.

A partir de entonces, la lista de exponentes del género costumbrista en América Latina es bastante larga que, sin lugar a dudas, por su orden cronológico, debería comenzar con el primer novelista del costumbrismo centroamericano, el guatemalteco *Antonio José Irisarri*, con su obra *El Cristiano Errante* (1847); o con el prolífico pintor, periodista e historiador bogotano José Manuel Groot, amigo de Nariño, quien fusionó el arte y la pedagogía con la política, plasmando en su obra capital *Historia eclesiástica y civil de la Nueva Granada*, la idea costumbrista de la búsqueda de la autenticidad y el distanciamiento de las imitaciones con respecto a Europa. Curiosamente, fue Groot quien en su ejercicio del costumbrismo, al contrario de muchos otros artistas colombianos que ilustraban cuentos de costumbres, los dibujaba primero y después los escribía. “En este sentido fue creador de la iconografía colombiana, que será seguida e interpretada por muchos artistas y grabadores del país y del exterior” (*Credencial Historia*, 1991, 15).

Así las cosas, y de igual forma como sucedió con los románticos, el costumbrismo se extendió a lo largo de varias generaciones. Luego aparece en escena un autodidacta, Eugenio Díaz, quien por su gran talento fue apoyado por José María Vergara y Vergara, y por don Jorge Isaacs, en el grupo El Mosaico, donde dio a conocer los primeros capítulos de su principal novela *Manuela*, entre 1858 y 1859, de quien Peña, expresaría: “...la Manuela es no sólo una gran novela de costumbres, sino la obra máxima en lo que toca a los problemas sociales que ocupan en el día de hoy la mente de sociólogos y estadistas...” (*Peña*, 1988,97).

La literatura de corte costumbrista en Antioquia tiene como exponente más connotado a don Tomás Carrasquilla, a quien le corresponde acompañar ese periplo final del costumbrismo, catalogado como el “realismo finisecular”, dentro del cual se advierte que ni siquiera Rafael Arango Villegas logra traspasar la insularidad endogámica de ese Caldas clasicista de la primera mitad del siglo XX, como para ser considerado dentro de los grandes escritores del panorama nacional o incluso, significativo de esa vieja Antioquia.

Tomás Carrasquilla (1858-1940), figuró en los textos latinoamericanos como un escritor costumbrista; sin embargo, desde finales del pasado siglo XX su fama como un autor realista

podría ubicarlo más cerca del lector latinoamericano, como quiera que en esas postrimerías del costumbrismo, la dimensión de la costumbre, como pilar de toda una corriente, cambia, asimismo, a partir del incremento de la población asalariada en las haciendas, las incipientes fábricas y las explotaciones mineras, acentuando con esto las desigualdades sociales y económicas de un grupo humano que va a ser reescrito en la literatura de la época.

Este hecho irreversible hizo que los autores literarios se vieran obligados a proponer nuevas perspectivas más ajustadas a esos realismos, aunque con la presencia evidente de los rasgos costumbristas que le abrieron el camino, tanto al modernismo poético de Rubén Darío, José Martí o Enrique Larreta, como al anti-modernismo de Tomás Carrasquilla, quien fue su más vehemente opositor. En su obra la tradición americanista se remonta a los albores de las crónicas de Indias, y así se le intente emparentar con la vertiente historicista de la novela o el folletín romántico, al igual que con encuadres costumbristas o con los primeros planos del naturalismo, su lenguaje sigue siendo más depurado y eficaz, lo que lo distancia de esas influencias.

En cuanto a Rafael Arango Villegas, podría decirse que este autor se circunscribe a esa corriente del fin del costumbrismo, donde los escritores se debaten entre los textos de la literatura clásica y el acervo propio nacional, bajo las más vagas e incongruentes denominaciones, corrientes e influencias que, a partir de la segunda década del siglo XX, acompañó todos los cambios sociales y políticos ya expuestos, replanteando con ello la corriente costumbrista, paralelamente con la aparición del realismo finisecular y las vanguardias como el modernismo.

Otro escritor permeado por el costumbrismo es Euclides Jaramillo Arango, donde el carácter literario de las imágenes costumbristas utilizadas, no solo se limitan a relatar lo que ya está, sino que también se atiende a la auscultación del mundo interno de los personajes, sus temores y ambiciones, en contraste con lo que la cruda realidad del propio entorno natural le ofrece. De igual manera, y en el entendido de que una de las características más sobresalientes del costumbrismo es la descripción, el maestro Jaramillo Arango hace dotes de un hábil manejo del lenguaje.

De este modo, Rafael Arango Villegas se percibe como referente para muchos escritores regionales como Euclides Jaramillo, porque no se queda solo en esta instancia costumbrista, es un modelo a seguir, teniendo en cuenta que su estética es original para principios del siglo XX; el hábil manejo del humor y la parodia, le imprimen un toque muy particular a su forma de hacer literatura. De acuerdo con Adel López Gómez, Arango Villegas pertenece al costumbrismo, es un relator de costumbres:

Solamente que su enfoque difiere del de los clásicos maiceros. De Carrasquilla, minucioso y entrañable. De Efe Gómez, dramático y solar, que es un narrador de campo abierto, lleno de pasión y de fuerza humana. De Romualdo Gallego que es prosa sabia, contenido lirismo y ancho fervor telúrico. A todos ellos, tan acentuadamente diferentes, los identifica sin embargo una misma manera de entrar en sus ficciones y enfrentar sus temas a través de la emoción y del recuerdo.

Arango Villegas, dentro de su pequeño mundo regional, se sirve del léxico y de las costumbres y utiliza los giros, modos y caracteres de su gente con tanta verdad y tan fino acierto como los relatistas de la montaña. A través de su sentido humorístico –que por sí mismo e independientemente es un aporte costumbrista- las necesarias desfiguraciones propias del género, alcanzan el paradójico efecto de enriquecer el sabor autóctono sin desvirtuar la verdad documental. (*Adel López Gómez, prólogo a la edición de Madrid*).

Rafael Arango Villegas, un comerciante reputado, con una buena educación, y con un recorrido amplio por la Europa de mitad del siglo XX, cuando ya contaba con un lenguaje propio, logró sincronizar en su obra esa percepción judeo-cristiana y clásica de la época, combinada con los valores políticos y culturales que le eran propios a sus confesiones ideológicas, a partir de la parodia, como ya se dijo, en un lenguaje completamente llano y simple, permeado por los avances del realismo español, lo cual hace su obra meritoria, aunque ya en Colombia su máximo exponente nacional seguía siendo don Tomás Carrasquilla.

Veamos ahora lo que dice el escritor Uriel Ospina con respecto al costumbrismo:

Los escritores criollos no aprecian demasiado eso de que a sus gentes se les trate como a figuras de museo, y por allí salen a la liza llevando en sus manos todos sus personajes, todos los rincones pintorescos, todas las particularidades de estas sociedades nacies, sin alterar en nada su estructura, retratándolo todo con la fidelidad de un fotógrafo que no retoca sus personajes sobre las placas. No hay entre ellos, por otra parte, quien se preocupe por investigar si por curiosidad o por equivocación en estos personajes, hay alguna inquietud psíquica, si sus conciencias son tranquilas o preocupadas por algo, atormentadas o apacibles, frías, indiferentes o resignadas. Esto no interesa, al parecer. Interesa, y mucho,

lo pintoresco externo. Lo pintoresco bajo todas sus formas. Y en estos pueblos lo son, y lo viejo, estampas arcaicas, que conservasen su color primitivo y ese aire inexplicable de cosas rescatadas al naufragio del tiempo (*Ospina, 1964, p112*).

O cuando sostiene que: “Su valor folclórico ha sido durante muchos años superior a su valor espiritual. Los costumbristas lo tienen todo al alcance de la mano. Un poco de atención y ya está hecho el cuadro” (*Ospina, 1964, 114*). Y Reyes (1988), quien agrega, que muchos autores costumbristas utilizaban el humor, la caricaturización y la burla como un ingrediente especial en su estilo, sin perder la amabilidad, tratando con ello de hallar un punto de encuentro con la realidad que los absorbía, con lo que se descubre entonces otro carácter que matiza al costumbrismo.

Siguiendo esta tradición, escritores como Arango Villegas definieron en sus novelas, relatos que coinciden con ese realismo de finales del período costumbrista.

Lo vemos en el tratamiento que el autor hace de sus personajes con una caracterización propia, y un espacio socio-temporal con epicentro en Manizales, muy similar a lo que Induráin, en su prólogo a *El Buscón*, describe: “... los individuos de las clases bajas son algo así como perchas sobre las que se cuelgan dichos, anécdotas u opiniones, ajenas a una personalidad que, en definitiva, no existe: el personaje es un medio para exponer otras cosas que pueden funcionar aisladamente” (*Quevedo, Induráin, 1982, 14*).

Las diferencias sociales son un aspecto central y sensible en la narrativa de Rafael Arango Villegas, lo que se evidencia en el pensamiento y los diálogos de los personajes. Veamos a Petronila Sánchez cuando expresa su forma pensar en *Asistencia y Camas*:

-¿y qué me importa a mí la gente de la calle? ¡Que digan lo que les dé la gana! A mí no me importa la sociedad. Así, vendiendo rellena, soy Petronila Sánchez. Y si me pongo a vender esmeraldas, u oro en polvo, sigo siendo la misma Petronila Sánchez, lo que remedio no tiene. El trabajo no deshonra a nadie, desde que sea honrao. (*Arango, 1961, p86*).

QUE ESCONDAN "ESO", POR DIOS



El cielo, espacio imaginado por Rafael Arango Villegas, en jocosa parodia con el paraíso y todas sus luminarias. Caricatura hecha por Alberto Arango Uribe para "Bobadas Mías" 1933.

4. El humor, una práctica discursiva

Los grandes relatos serios, como *La Iliada* y *La Odisea*, han suscitado parodias y travestimientos, es decir, paráfrasis irónicas. El gran relato irónico que es *El Quijote* suscita naturalmente –pero algunos siglos después– su antitexto, que es una paráfrasis seria, y que lo vuelve a poner en el haber de la caballería “tomada de nuevo en serio”, como decía Hegel a propósito del romanticismo, o de esa gesta de caballería espiritual que es la Pasión de Cristo. La ley sería esta: *a texto serio, hipertexto irónico, a texto irónico, hipertexto serio (...)*.

Gerard Genette., Palimpsestos

El origen del vocablo “humor” viene de la teoría de “los cuatro humores” de la medicina griega, según la cual, éstos regulaban el estado de ánimo de las personas: la bilis, la flema, la sangre, y la bilis negra o atra bilis; el carácter humorístico en la comunicación corresponde a quienes poseen el humor del tercer tipo, es decir: el sanguíneo.

A partir de este referente etimológico, los términos “humor” y “humorismo” pasaron al latín (humor, humōris), como el modo de presentar, enjuiciar o comentar la cotidianidad que nos rodea, resaltando el lado coloquial o cómico, risible o ridículo de las diversas circunstancias y sucesos que en la vida se presentan, haciendo uso de la capacidad histriónica de la palabra hablada o del texto escrito, según fuere este el caso.

Ello implica la exigencia de un conjunto de cualidades y destrezas expresivas específicas en quienes ejercen dicho arte, para que, en su conjunto, puedan transmitir la idea de la comicidad como un recurso más de la comunicación humana y entretenimiento. De ahí que reír esté ligado a la intención de dissociarnos de circunstancias y/o acontecimientos que suscitan inquietud o desazón, y que con frecuencia se asocian con la desgracia o el ridículo propio o ajeno como acontece con la categoría del humor negro, o cuando se hace referencia a la risa nerviosa que, según la sicología, se asume como una respuesta subconsciente a la inseguridad y el anonadamiento del sujeto que la expresa.

En este punto es donde el humor se constituye en un acto de purificación mediante el cual el individuo sublimiza ese momento de agresión o de conflicto contra sí mismo, y cuyo resultado suele ser la frustración y el sufrimiento. De ahí que el humor desempeñe una función catártica semejante a la de las lágrimas, pero totalmente opuesto en cuanto a que supone una separación de, y no una identificación con, el objeto que es soporte o motivo de humor.

En esto estriba la relación sadomasoquista entre el humorista y el auditorio, o entre el lector y el escritor, que se manifiestan en carcajada o risa, puesto que el relator se presenta muy frecuentemente ante sus oyentes como un individuo ridículo, resentido o humillado por las circunstancias del entorno, que según las diferentes sensibilidades y simbologías culturales de los grupos humanos, pueden dar lugar a diversos tipos de humor o corrientes humorísticas.

Tal es el caso de la risa entre los niños, quienes suelen reírse más de las muecas, caídas y tropiezos tanto suyos como ajenos, que de las bromas un tanto elaboradas de los adultos porque no comprenden la sutileza o suspicacia de la sátira y la ironía, tan exploradas durante el período de los clásicos, así como los gestos, bromas y lenguajes de los chistes con que éstos se divierten.

También hay que tener en cuenta las distintas variaciones culturales existentes en cuanto al sentido del humor entre los distintos grupos humanos, las cuales pueden hacer que lo que parece divertido en un sitio o escenario carezca de gracia o termine siendo ofensivo en otro muy distinto. Esto se debe a que en el humor cuenta mucho el contexto en el que se produce, lo que se ha venido en llamar el valor de los a priori. El humor negro, por ejemplo, se apoya en elementos tristes o desagradables que, para hacerlos más soportables, los transforma y degrada en irrisión (el humor judío y el británico, por ejemplo, son a menudo negros, y de mal gusto).³

El humor se suele presentar de manera más elaborada en la literatura con corrientes tan importantes como el teatro del absurdo, la comedia, el entremés, el chiste y el epigrama, asumidos éstos como un recurso para evitar y curar las circunstancias traumatizantes de la vida.

³En la obra *Del asesinato considerado como una de las Bellas Artes* de Thomas de Quincey; al igual que en *A Modest Proposal (Una modesta proposición, 1729)* de Jonathan Swift.

El género cómico teatral de la comedia provoca la catarsis o purificación del espectador, inversamente al género trágico que lo hace por la compasión y por las lágrimas, mientras que la comedia lo logra mediante la risa y el distanciamiento.

Platón afirmaba que la tragedia era el género literario más parecido a la verdad, mientras que el género cómico era el menos parecido, y esa fue la postura que sostuvo Sócrates al final del diálogo conocido como *El Banquete*, mientras que para Aristóteles, a quien se le atribuye el *Tratado de la Risa*, y en un breve fragmento (s.f.) cita: “La comedia es, como hemos dicho, imitación de hombres inferiores, pero no en todo el vicio, sino en lo risible, que es parte de lo feo; pues lo risible es un defecto y una fealdad sin dolor ni daño, así, sin ir más lejos, la máscara cómica es algo feo y retorcido sin dolor” (2005).

4.1 El humor como postura literaria

El humor es la capacidad de estimular el sentido de gracia en uno mismo y en los demás, convirtiendo eventos o acciones que habitualmente carecerían de connotación cómica en hechos jocosos, o asociándolo con situaciones que alguna vez pudieron haber despertado excitación o hilaridad.

El humor, o más concretamente la actitud humorística aparece en la literatura como un producto posterior a las creaciones clásicas y los géneros literarios principales, como una reacción creativa y distanciadora frente a aquello que aparece como lo oficial y ortodoxo. La comparación del suceso con la nueva acción, permite equiparar a seres humanos con animales o viceversa, o a personas de una alta jerarquía o posición social con individuos apocados o dependientes de la caridad pública.

Cuando nos reímos, pareciera ser que todos los problemas y preocupaciones quedaran relegados, por lo menos por aquel instante, en el olvido. Al poeta Homero se le atribuye una parodia de sus propias epopeyas, titulada *La Batracomiomaquia* al tiempo que la comedia griega

contó con grandes humoristas como Aristófanes (famoso por su estruendosa risa), Menandro y posteriormente Luciano de Samosata.

En Roma fueron excelentes las comedias que escribieron Plauto y Terencio; mientras que en la sátira, un género que los romanos quisieron asumir como si fuera propio, se destacan el humor de Horacio y de Marcial, al igual que en *El Satiricón* de Petronio. Más adelante, durante el período del pre-renacimiento español, el humor se encuentra frecuentemente revestido con los ropajes cortesanos del ingenio, como en los casos de la lírica cancioneril, o en la parodia obscena del *Laberinto de la Fortuna* de Juan de Mena, incluida en el *Cancionero de burlas provocantes a risa* (1519), o en el anónimo *Pleito del manto*.

Ya en el *Decamerón* de Giovanni Bocaccio y los posteriores novellieri que intentaron imitarlo, se anticipa el humor característico del Renacimiento cuando logró zafarse del atavismo de la moral a la que se mantuvo encadenado durante la Edad Media, circunscrito a la figura del sermón, momento en el que logra su desenvolvimiento autónomo como un valor burgués que preconiza el goce epicúreo de la vida, como se advierte en la obra literaria del médico y humanista François Rabelais, *Gargantúa y Pantagruel*, para consolar a los enfermos en sus días de aflicción, puesto que estimaba el humor como algo curativo en sí mismo.

El humor es un ingrediente importante para la amenidad de las *Epístolas familiares* de fray Antonio de Guevara y es elemento fundamental, como amargo contraste, en *La Celestina* de Fernando de Rojas al igual que en las continuaciones *La lozana andaluza* de Francisco Delicado y en la novela picaresca, especialmente en *El Lazarillo de Tormes*. Por su parte, el Barroco español se consagró con una obra maestra del humor como fue *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes Saavedra, al igual que en la comedia de Lope de Vega, quien se reitera en la idea de personajes constantes como la figura del donaire o el personaje, gracioso anticipado en el siglo XVI en el teatro de Juan de Encina y las comedias de Tirso de Molina o Pedro Calderón de la Barca.

Así mismo, Francisco de Quevedo y Villegas logró notoriedad por sus juegos de ingenio, sus epigramas y sus sátiras, mientras que en la lengua inglesa fueron William Shakespeare y Ben

Johnson quienes se destacaron con sus excelentes comedias. Ya en los siglos XVIII y XIX, aparecen obras de gran valor humorístico como *El médico a palos* de Moliere, y autores como Charles Dickens, Oscar Wilde, entre otros, con su malicioso uso del humor irónico.

Ya en el siglo XX el tipo de humor que se consagra es el humor gráfico a partir de la viñeta, chiste o tira cómica impresa a través de los periódicos; es cuando tiene lugar la aparición del cine mudo, con actores cómicos de la talla de Charles Chaplin, Buster Keaton, o Harold Lloyd, logrando con la ayuda de los adelantos técnicos, posteriormente, hacer tránsito al cine sonoro y a los guiones cómicos que abren el camino del humor hacia el surrealismo.

En cuanto a Hispanoamérica, está visto que no siempre se ha escogido trasegar el lado cómico y cotidiano de la vida, y no siempre es el absurdo el que se compenetra con los giros inesperados de sus realidades, a excepción de algunos escritores nos da temor hacer el ridículo. No sin desconocer que en contadas ocasiones llegan hasta nosotros personajes caricaturescos, ejemplo de esto los creados por (Argos)³, personajes deseosos de ser el epicentro del acontecer humorístico, con sus historias jocosas, esperando el halago o convirtiéndose en el divertimento del público lector, y a la vez, liberándonos del halo de solemnidad que nos suprime, al decir las cosas a su manera, con la estrategia y la creatividad que le otorga a su obra un buen escritor.

El escritor venezolano Carlos Yusti (2004), nos dice:

El humor no es fácil, ni en la vida ni en la literatura. Aquellos que tienen la capacidad de ver las costuras cómicas de la existencia, son considerados como bichos raros y en muchos casos hasta personas de cuidado.

Lo peligroso no son los humoristas, ni los imitadores, ni los mamadores de gallo, sino aquellas personas que no tienen sentido del humor. Hay que cuidarse de esos hombres y mujeres que se creen llamados a ser los salvadores de la patria; de esas personas que son unas rocas sujetas con firmeza a sus principios. Para resguardarse de seres así, e incluso

³ Roberto Cadavid Misas, Crítico del lenguaje y humorista colombiano (1914-1989), ingeniero civil de la Escuela de Minas, profesor universitario.

para salir ileso de ese engreimiento de almidonada etiqueta, y no contagiarse de estupidez circunspecta, es bueno recordar aquella frase de Groucho Marx: “Esos son mis principios, si no le gustan, los cambiaré”.

Sin embargo, valga reconocer que en España es Ramón Gómez de la Sema, quien como uno de los más grandes genios del humor surrealista hispánico, aporta sus famosas greguerías, de las que fue su creador, y que él mismo definiera como: «*humorismo + metáfora = greguería*» y que igual podríamos asimilar como un fino e ingenioso juego de palabras a través del cual se transmite un buen apunte o enseñanza.

4.2 La picaresca en la literatura

La palabra “pícaro” está relacionada etimológicamente con el vocablo árabe fakir que significa pobre, pero también del latín “picar” que guarda relación con miserable. “Los romanos sujetaban a sus prisioneros, para ser vendidos como esclavos, a una pica o lanza clavada en el suelo (...), igualmente refiere a la raíz pic, de picus, con el valor de picar, con el significado de abrirse el camino a golpes”⁵, significado éste último muy acorde con los proceder del personaje en cuestión.

En términos de tradición literaria, la picaresca española ha sido desde su consolidación, un referente importante para la literatura nuestra, como quiera que uno de sus principales intereses está focalizado en el tratamiento de asuntos relacionados con la conciencia del pueblo, sus motivaciones y beneficios. Tal es el caso a través del cual se ilustran sin tapujos toda esa serie de antivalores que caracterizan la conducta y el quehacer del pícaro, lo cual termina por corroer el andamiaje de las buenas maneras y costumbres de una sociedad determinada, pero que al mostrarlas de manera cómica se terminan atenuando en las conflictivas situaciones por las que tiene que atravesar el personaje.

⁵ Otras evoluciones del vocablo lo llevan a palabras relacionadas con el pícaro como Bigardo y Begardo, equivalentes a vago y vicioso. (*Zamora Vicente, Alonso, Op. Cit, p 8*).

Esa es la manera como se muestran en la obra *El Lazarillo de Tormes* (1554), precursora de la novela picaresca, las circunstancias extremas en que se enfrenta el personaje con la realidad que lo atenaza. Lázaro es, lo que pudiéramos decir, un hombre bueno; y aunque en ningún caso actúa de mala fe, solo que apela a una serie de artimañas para hacer parecer verdaderamente pícaros a sus amos y señores, justificando sus actos según su conveniencia. Por lo tanto, en la medida que la narración evoluciona, se nos van revelando las verdaderas intenciones de dichos personajes. El ciego, por ejemplo, cuando se aprovecha de su ingenuidad y lo enfrenta de golpe a la cruda realidad, en última instancia lo que hace es administrarle esas primeras dosis de astucia, malicia y sagacidad que le son tan propias a los pícaros.

De este modo, y sin que por ello exista una intención moralizadora en el discurso de la obra, no obstante, logra retratar la hipocresía y la picardía de sus amos: un fraile que lo obliga a pasar hambre, y hace gala de su ruindad y su cinismo, pero que al mismo tiempo es víctima de la necesidad de Lázaro de calmar el apetito, cuando éste se vale de ingeniosos ardides y trucos para sobrellevar su contradictoria condición. En Lázaro se advierte esa condición del pícaro que se circunscribe al requerimiento diario de la subsistencia, por cuanto sus estratagemas siempre irán encaminadas en procura del sustento, como robar, mentir, o despertar en los demás la lástima como mendigo. Es el pícaro que debe pasar por un aprendizaje, a la manera de un pupilo, y del cual derivaría posteriormente el auténtico truhan.

De ahí que una de las líneas intencionales de la picaresca podría ser la de convertir a esa clase de sujetos con conductas y comportamientos que parecieran lesivos a la idea del orden y principios de una sociedad, en un ícono de sus antivalores y un motivo de censura o negación, pero que al mostrarlo de manera cómica busca también en el rechazo implícito el fin educativo y/o formador dentro de la crudeza de una realidad y una dialéctica que le son inherentes a la sociedad misma. Valga decir de la misma forma que el carácter de la picaresca es preponderantemente territorial, lugareño y nacionalista, en él las realidades de las clases populares se asumen como una viva estampa autobiográfica de las cotidianidades que experimenta esta clase de antihéroes.

Otro gran paradigma en este género es el que se muestra en *La vida del Buscón* de Quevedo (1626), y donde las preocupaciones de Pablo, otro contradictorio y anti-heroico personaje de la picaresca, van más allá de la búsqueda de la supervivencia, puesto que su verdadera intención es la de alcanzar las más altas posiciones en la escala social de aquella época. En esta obra, la intención moralizante y el arrepentimiento ya no constituyen su propósito, y tanto su humor negro, como sus complicadas formas del lenguaje, junto con sus hiperbólicas situaciones son las que le imprimen ese toque de originalidad que la convierten en la realización superada de la idea del pícaro planteado inicialmente tanto en la obra de *El Lazarillo de Tormes*, como en la obra, también del género picaresco, *El Guzmán de Alfarache* (1599).

Se observa que lo picaresco alude a la descripción “autobiográfica” relacionada con las desgracias de un antihéroe y su popularidad en el período de la sociedad renacentista, luego de la aparición de *El Lazarillo*. Personaje que recogía todos los materiales propios de la oralidad popular y lo folclórico, donde el valor principal radica en que el narrador en primera persona - como lo utilizó Quevedo- al identificarse con su personaje, lograba que la deformación burlesca fuera más risible o grotesca mientras fuera narrada por el propio personaje, relatando sus desgracias.

En la literatura española, los pícaros son quizás los personajes que mejor definen esa época y esa realidad social en la que vivieron sus autores. De algún modo, ellos son la voz marginada de una época difícil, pero que también era la voz de España. En ella son múltiples los elementos que definen la totalidad y complejidad del individuo humano, porque de algún modo, el pícaro es el primer personaje terrenal y sensitivo que descubre el alma literaria, y en contracorriente con el ideal cortesano, pone al lector frente a personajes más cercanos, más humanos, más complejos, donde cada uno asume a su modo sus adversidades, y no le interesa el mañana; el ideal del futuro en el pícaro lo contrarresta un estoicismo y un ascetismo especiales y particulares.

El pícaro no puede discernir entre lo bueno y lo malo, el pícaro no conoce la honra, mucho menos el honor, éste es un personaje que no lo determina la gloria ni la dicha, por el contrario su camino es despreciable, inconstante y contradictorio.

Contextualizando estas ideas de la gran literatura y su influencia en nuestro territorio, en el Viejo Caldas, la obra de Euclides Jaramillo Arango se relaciona con la tradición de la picaresca española, al ajustar personajes a una temática costumbrista, pero con las características propias del timador.

Decía Jaramillo Arango acerca de uno de sus personajes más emblemáticos:

Tío Conejo es malicioso, marrullero, andariego, risueño, vivaz, pendenciero, consumado bromista, aparece como personaje central en mil y una narración, en cientos de fábulas, en decenas de aventuras, que aún están vivas en la mente de una generación, que quizás las hayan recogido muchos libros y que es grato conocer y recordar en todo momento, porque ello nos trae una deliciosa nostalgia de la niñez. (Jaramillo, 1975, p5).



Portada de la obra de Euclides Jaramillo Arango, auspiciada por el Banco Cafetero, Bogotá, 1975.

Y así mismo aseveraba con necesaria advertencia al inicio de la obra:

Los Cuentos de Tío Conejo son universales y muchos de ellos son aplicados, en algunos países, a otros animales. Pero el personaje de las narraciones que aquí se presenta no es la Liebre orejona, ni el tío Rabito, ni el Mano Conejo, sino el guatín: ñeque, patecera, agutín, o el roedor de pequeñas orejas y rabito chiquito, negro y pelado. En una palabra, El pícaro Tío Conejo antioqueño. (Jaramillo, 1975, p2).

En esta línea narrativa surge un personaje popular que solo necesita de la astucia y el ingenio para sobrevivir. Mago en ardidés y trucos ingeniosos para conseguir su alimento o para escapar de las trampas que le ponen el tigre, la zorra, el león o el hombre. Este libro fue publicado por primera vez por la Editorial Iqueima, en 1950, habiendo recibido en 1949 mención honorífica en el concurso literario convocado por la Caja Colombiana de Ahorros. El narrador de los cuentos es Rigoberto, campesino paisa, recordado por el mismo Euclides Jaramillo Arango de esta manera:

Con infinito cariño recuerdo a Rigoberto, el más antiguo de los jornaleros de la finca de mi padre, allá en el Viejo Caldas, con su alta y fornida silueta, su rostro arrugado por los años, sus manchados pantalones anudados con bejucos tripeperro arribita de los tobillos como semejando polainas, su delantal de lona, su raída gorra de caña, su camisa con muchos remiendos, tantos que jamás se hubiera podido saber la tela original con que fue confeccionada, sus zamarros cortos de cuero de tatabra, su carriel de nutria con siete secretas y reata de ojaletes niquelados, y en fin, con toda su inconfundible indumentaria paisa traspasada de sudor, erizada de cadillo, tapizada de amorseco.” (*Jaramillo, 1975, p6*).

Y quizás sea porque estas historias alimentaron su infancia campesina, que Euclides Jaramillo Arango logra recrearlas con gran vivacidad. Historias que trasladan a los cuentos giros del habla campesina paisa, pero sin caer en lo coloquial. Con la gracia del narrador oral, va recreando las aventuras del pícaro tío conejo quien al hablar con expresiones regionales cobra vida y enriquece la trama narrativa.

Se puede observar que la picaresca no solo va encaminada a retratar de manera fiel ciertos personajes de la literatura, sino que tiene el poder de generar formas más elásticas y creativas del lenguaje, que configuran un género de burla socarrona y de humor negro. El primer gran bromista al respecto, creador del esperpento y lo grotesco como propuesta estética es, sin duda alguna, Rabelais, al hablar de cosas y conceptos que no se tenían en cuenta antes, y aunque las peripecias de los dos gigantes Gargantúa y Pantagruel no son específicamente las de un pícaro, ciertos sucesos y acciones están enmarcadas en ese género, porque lo picaresco es también una creación estética de lo feo, de lo grotesco, de lo burdo, y que hace parte del ingrediente de mayor burla y sátira a la sociedad.

Ya Mijail Bajtín, en su estudio sobre la cultura popular en el contexto de François Rabelais, lo afirmaba: “La única forma de entender el discurso de la vida es el carnaval”. (*Bajtin, 1987, 46; 2003*).

El proceso de colonización de las montañas ubicadas más al sur de las provincias de Antioquia por parte de la población paisa, mediante el cual civilizaron territorios, abrieron caminos y fundaron pueblos, desencadenó profundas transformaciones culturales, económicas y sociales que incidieron en el desarrollo nacional.

Tal evento generó la necesidad del reconocimiento a una idiosincrasia e identidad propias; la literatura como el periodismo asumieron la tarea difusora y reafirmante de territorialidad y pertenencia, tal es el caso del escritor objeto de estudio, Rafael Arango Villegas, quien como narrador de costumbres nos amplía el panorama del país a través de su palabra y su humor. Así mismo, Luis Donoso, seudónimo de Roberto Londoño Villegas, hombre de humor como el anterior, pero orientado hacia el género de la poesía y quien se posiciona con un notable libro titulado *Charlas*. Ya en la otra orilla, Bernardo Arias Trujillo con otra estética y forma de contar el paisaje, su querido valle de Risaralda con su exuberante naturaleza, asume otra palabra en su conocida obra *Risaralda*. Y aún más alejado de los anteriores, Silvio Villegas, autor de la *Canción del caminante, Ejercicios espirituales*, entre otras obras, prosista castizo, connotado orador y congresista, quien junto con otros coterráneos asumieron el estilo greco-quimbaya muy en boga en la época.

Sin embargo, ha hecho escuela en el país formularse la existencia de una relación directa entre la tradición y la herencia cultural de algunas zonas que fueron colonizadas por regiones mayores; esto en parte enaltece la identidad regional, es lo que sucedió con Antioquia y el Viejo Caldas, donde el entorno cultural de Antioquia se fue arraigando en las regiones colonizadas, considerándolas desde entonces de idiosincrasia paisa.

En 1933, por ejemplo, Antioquia superaba al resto del país en cuanto al número absoluto de bibliotecas públicas y asimismo en proporción al número de sus habitantes. Y en cuanto a la

literatura, inventarios recientes sobre las publicaciones periódicas editadas entre 1850 y 1930, varios de los libros publicados entre 1890 y 1930, confirman la afición de los antioqueños de la época por la lectura y la escritura, que algunos escritores de entonces calificaron de "manía", "recrudescimiento literario", tendencia ésta que heredaron los caldenses.

A partir de entonces, la relación existente entre Antioquia y Caldas fue siempre directa, hasta el punto de compartir la misma cultura regional.

El Gran Caldas se presenta como la costilla arrancada a las montañas antioqueñas, por los brazos leñadores y arrieros que abrieron los bosques del Ruíz, las vegas del río Cauca y las montañas del Quindío." (Arango, 1955, p63).

Los colonizadores trajeron consigo una nueva idiosincrasia y arraigo de costumbres, propias de su entorno. Aquí se hace relevante mencionar los rasgos inherentes a la tipología del hombre y la mujer caldense, para demostrar las peculiaridades que los adornan:

Tienen los caldenses el ímpetu juvenil de los antioqueños de antaño, puesto que ya dije que Caldas es la juventud de Antioquia, y conservan al mismo tiempo su fisonomía patriarcal. Son andariegos y trashumantes, pero llevan siempre en el corazón el espíritu del hogar lejano. (Arango, 1955, p10).

El caldense y el antioqueño se forman de naturalezas semejantes, como quiera que ambos han conservado pura la castiza esencia del idioma que heredaron de sus antepasados, a grado tal que Caldas se haya constituido en uno de los departamentos más intelectuales de Colombia, donde circulan con mayor frecuencia y difusión el libro y los periódicos, cuna de hombres ilustres que abanderaron la cultura. De ahí que la literatura caldense, sin duda hondamente antioqueña en sus raíces, tiene, por su vinculación con las corrientes de la mejor literatura clásica, un alcance universal. A ello se agrega una nueva condición o rasgo: "*identidad cultural y contemporaneidad con su temática*". Y a este respecto, la obra de Arango Villegas es una de las realizaciones con más originalidad, pertenecientes a esa tradición caldense.

En el marco semiurbano de esa Manizales, su ciudad natal, y en el panorama de las letras nacionales, al maestro Arango Villegas le sucedió algo parecido a lo que aconteció con Tomás

Carrasquilla, porque uno y otro poseían la misma modestia comarcana que no los diferenciaba de sus gentes, y el bagaje literario de ambos solo vino a ser descubierto y visibilizado cuando la crítica proveniente de lejanas tierras (Madrid, Buenos Aires, entre otras ciudades), evidenció la claridad de su talante intelectual, al punto que el escritor Adel López Gómez decidió llamar a ambos (Carrasquilla y Arango) los dos clásicos maiceros de la época.

En la revista *El Malpensante* encontramos el siguiente artículo que expresa de una manera interesante la anterior idea:

Si en Antioquia fue Tomás Carrasquilla, en Manizales quien mejor plasmó el espíritu montañero en el papel fue don Rafael Arango Villegas, autor de “*Asistencia y camas*”. En la mayoría de las bibliotecas privadas más encumbradas de nuestra aún más encumbrada ciudad hay un ejemplar de sus “*Obras completas*”. Cosa curiosa, por lo demás, pues pese a ser un próspero empresario, viajero y con plata en los bolsillos, Arango Villegas se sentía el más montañero de los montañeros. (*El Malpensante*, Vol.95, 2009, p97).

4.3 Características de la narrativa de Rafael Arango Villegas

Desde las primeras páginas de su obra, Rafael Arango Villegas nos da importantes pistas que sirven de base para precisar elementos crítico-teóricos relacionados con la misma. Por eso es importante analizar y develar aquellos puntos preponderantes que servirán de plataforma para realizar un acercamiento a su narrativa y, en casos posteriores, plantear otros postulados.

El carácter literario, universal y realista de la obra de Arango Villegas, se revela en el uso de la *palabra ajena* que el escritor lleva a su obra, a través de las palabras de sus personajes, incluida la voz del mismo autor, representado como uno más en la trama. La *palabra ajena* en la obra de Arango Villegas se percibe como el uso ordinario que hace la gente del común de la palabra cotidiana.

En cuanto a la sencillez de estilo en el lenguaje llano de sus relatos, Arango Villegas opta por un manejo exento de adornos literarios, para posicionar con ello toda una serie de conceptos fundamentales de la cultura antioqueña, como nos lo recuerda en su proemio titulado: *Ay perdonan, pues...:*

Aquí en estas páginas, no se inventa la pólvora, ni se descubre el radio, ni se cuadra el círculo. Tampoco se establece, en forma definitiva, si los gurrees tienen alma, u obran por mero instinto. (*Arango, Obras Completas, 1955, p1*).

Desde luego que es característico en Arango Villegas tratar de evitar los lenguajes ampulosos cuando escribe, fiel al hecho de que tienen más valor esas palabras que son simple cosa de diario, como se diría, nada del otro mundo.

Es él mismo quien sostiene: “Esto es, sencillamente, una novela que puede ser buena o mala (seguramente lo último) pero que es novela. Y está escrita en prosa mazorril y criolla, pues soy yo quien la escribe, y no el Padre Isla, ni don Miguel de Cervantes Saavedra” (*Arango, 1955, 1*). Punto éste en el que el autor hace taxativo el hecho de que conoce en detalle, y reconoce como uno de los más altos referentes de la literatura clásica española y como uno de sus libros de cabecera (con el que manifiesta humildemente que jamás osaría compararse desde el punto de vista literario), la obra de *Don Quijote de Mancha*, y además, gran conocedor de las *Novelas ejemplares*, sugiriendo así la importancia de la intertextualidad en el desarrollo de su narrativa, en la que sigue el derrotero paródico, dotado de fino humor y oportunas greguerías cervantinas.

De igual manera, cuando Rafael Arango Villegas hace alusión explícita a la admiración que le profesa al Padre Isla, lo que significa que lo conocía a través de sus lecturas, cuyas voluminosas obras era poco probable que circularan en la Colombia de esa época, por cuanto la obra de dicho religioso jesuita leonés -novelista satírico-burlesco y traductor del alemán, francés e italiano en el siglo XVIII, de nombre José Francisco de Isla de la Torre y Rojo-, había sido censurada por la Inquisición (en respuesta quizás a su ingenio e ironía), obra en la que se advierte, igualmente, el influjo de la novela picaresca y Cervantina.

Así que la ascendencia criolla de la obra le otorga un valor agregado al carácter literario de su única novela, a los cuentos y demás crónicas de Rafael Arango Villegas. Muchas veces se cuestiona el valor de una novela u obra completa de un autor, basados en la densidad intelectual del mismo, o el volumen, intertextualidad y complejidad que en ella exista, pero, de hecho, la

lectura de una obra de esta naturaleza empieza con la recepción de un estilo abierto, directo, llano y sencillo como el de este autor.

El aporte literario de Rafael Arango Villegas a la formación de un valor estético en la narrativa caldense que, a ultranza, es igualmente antioqueña, proviene del estudio que éste hizo de los rasgos populares más significativos de las expresiones culturales antioqueñas, como quiera que haya nacido y crecido en el entorno de esos pueblos montañosos.

Sus seres –los de su única novela y los de sus crónicas- hablan ese lenguaje de los mercados y las veredas que apenas sí se diferencia del de los pueblecitos y las ciudades en formación. En estas últimas todavía los potreros, los platanales y los cafetales, pueden con frecuencia divisarse desde la plaza principal (...) y todos van a la manga descalzos, por la vaca y el caballo. Pican la caña y el pasto en la pesebrera. Ganan moneditas con el zurriago en las ferias mensuales de ganado. (López Gómez, 1997, p14).

De ahí que Arango Villegas, aunque no se revela con grandes ambiciones literarias, se define vital para manejar un humor espontáneo y fácil de captar, amistoso y cordial, jugando, asimismo, con la postura literaria de la picaresca desde sus variadas crónicas y cuadros de costumbres que se perciben en la región del viejo Caldas. Dicha aproximación sugiere que el autor manizalita fue igualmente influenciado por algunas lecturas de la literatura universal, además de la española, y en general por los clásicos, desde *Don Quijote*, *El Lazarillo de Tormes*, *El Buscón*, *La Divina Comedia*, hasta *Boccaccio*, que en gran medida enriquecieron su forma de ver la literatura, obras que conoció en sus tres viajes a Europa.

Los personajes literarios de Arango Villegas se comportan con los rasgos propios de la idiosincrasia colombiana y de la región andina; la audacia, la astucia, la habilidad de palabra y la malicia, rasgos éstos que rayan en la picardía y en la inclinación al abuso de confianza y a la estafa. Las palabras duras para consigo mismo, son una muestra de la identidad antioqueña, de la inclinación al autoelogio de los colombianos o, en caso contrario, a los abusos intrafamiliares que forman parte de una cultura de la violencia, que en las familias numerosas matriarcales pero machistas, ha sido una escena cotidiana a todo lo largo y ancho de la geografía colombiana.

En cuanto al aspecto axiológico, encontramos que todas las características de los valores paisas –viajeros, colonizadores y tenaces en el trabajo, así como católicos aplicados, de múltiples opciones, o “echados pa’lante”, como se dice coloquialmente- quedan idealizados en la obra literaria, como una marca distintiva del caldense en su drama cotidiano de comedia humana, característica que permite avizorar en la literatura los tres conceptos de *tradición*, *canon* y *trayectoria*.

El primero, *la tradición*, se entiende como la serie de elementos teóricos esenciales que nos llegan por la vía del legado del arte y la literatura, y que nos da cuenta de un pasado y unas vivencias recogidas en un momento especial de la existencia humana, una vida social, y un pensamiento que no sería posible reflejar sin una trayectoria, y esos hilos invisibles que conectan las literaturas de diversos tiempos con la contemporaneidad.

El segundo, concepto que hace relación al *canon*, es el que se halla en los autores modernos y que nos remite al reconocimiento de elementos propios de la picaresca, el Renacimiento, las influencias dantescas o el Barroco, que no por ello, le quitan valor literario, como quiera que la dinámica de la literatura consiste en inventarse y reinventarse.

Lo que la obra de Arango Villegas muestra a través del carácter de sus personajes es ese realismo finisecular, proveniente del costumbrismo, de la picaresca y la universalidad en sus formas, ya sea cuando nos recrea el carácter de individuos inocentes, dicharacheros, aguardienteros, espontáneos, e incluso francos y frenteros, o cuando nos invita a reflexionar sobre el tema crítico nacional, o a participar del hecho paródico enriquecido, invitándonos a una resignificación del habla popular: cooperación básica del sujeto lector a partir sus memorias.

Para relacionar *la trayectoria* como tercer concepto, vale la pena destacar el conocimiento de otro importante estudioso de la literatura caldense, Otto Morales Benítez, quien manifiesta que los modelos posteriores a la colonia, surgidos en América, nacieron por imitación de los modelos literarios españoles y europeos de mayor popularidad, entre ellos la novela y la poesía picaresca, aquella que alcanzó a ser prolífica en títulos y autores varios años después, siendo posible su lectura en el idioma castellano; para muchos de los intelectuales caldenses fue importante referenciar a escritores de otras partes de Europa en su idioma original.

En este sentido, está también el caso de Bernardo Arias Trujillo, quien siendo un intelectual de provincia, tiene la oportunidad de viajar y leer a Oscar Wilde y traducir su poema *Balada de la cárcel de Reading*. Por lo demás, Arias Trujillo generó controversia en la sociedad pacata de la época, por su forma de percibir costumbres foráneas e inscribirse en comportamientos que para algunas personas eran vistos como inmorales. Así mismo, otros escritores se vieron influenciados por letras de otras latitudes, las que fueron dotando su imaginación y estilo crítico, a la hora de querer expresar su propia literatura.

En el caso de Arango Villegas, la realidad no fue del todo distinta, pues en palabras de estudiosos de su obra como Adalberto Agudelo o su nieto Jorge Eduardo Vélez Arango, el escritor tuvo la oportunidad de viajar en varias ocasiones a Europa y conocer allí diferentes movimientos literarios.

Las palabras de su amigo personal, el escritor Benjamín Ángel Maya, reiteran el compromiso literario del escritor:

Arango Villegas fue un gran lector, conocedor de la literatura europea – los clásicos- en especial de la literatura española, decidido admirador de Cervantes, conocedor de las novelas ejemplares y de su obra capital “*El Quijote*”, la cual releía con atención, apostando su regocijo por las divertidas situaciones que le imprimía la parodia expuesta, y por los alcances humorísticos tan bien implementados en la época, fue tal su interés que llegó a tener varias ediciones de la obra. También admirador de las novelas de la picaresca española y la comedia europea. El maestro era un hombre valioso, un campesino letrado, como le gustaba que lo llamasen. Es más, podría decirse que de allí toma la esencia para su obra. (*Ángel Maya, La Patria de Manizales, 1956*).

Rafael Arango Villegas acotaba, a modo de una rendición de cuentas, su jocosidad contra aquellos que trataban de vulnerar su bagaje cultural y su forma de escribir. Veamos esta imagen textual, por lo demás burlesca de una cotidianidad caldense, que esperaba que el maestro librara batallas en otras latitudes o bajo preceptos europeos:

(...) lo mejor es salirle adelante a ciertos críticos que en esquinas y zaguanes vapulean implacablemente mis librecitos, dizque porque ellos no tienen ¡pobrecitos!, la densidad filosófica de las obras del conde Keyserling. Qué van a tenerla hombre; no hay que confundir un viaje a la estratósfera con un paseo a Filandia” (Arango, 1955, p10).

Indicando con ello que la densidad de sus libros no residía en la forma de tratar temáticas foráneas profundas, sino en el asociar temáticas de la cotidianidad ligadas a la tradición; que en un lenguaje directo y coloquial contaba en sus crónicas el acontecer de su región y país. Arango Villegas no narraba las historias de condes europeos o de reyes de Grecia, sino de las gentes de su tierra, quienes a punta de trabajo y sudor se ganaban el sustento diario para alimentar a sus familias.

A Rafael Arango Villegas le interesaban la complejidad de la existencia humana, enfrentarse a aquel espacio estrecho de una calle en medio de la noche -recordemos que la luz eléctrica apenas asomaba amarillenta y débil-, la travesía por una plaza de mercado en medio de la insalubridad y la pobreza, el encuentro con el paisaje y las distancias a lomo de mula, la modernidad que asomaba por el valle de Risaralda, desde el río Cauca. Todo esto es digno de la literatura, y de una narrativa nuestra, pues refleja la complejidad misma hecha palabra, donde la vida rural y pueblerina discurre en un lenguaje coloquial y aire bucólico, coherente con un contexto parroquiano donde el tiempo se congelaba y las noticias parecían suspenderse, viajando lentamente y manteniendo en reposo la información, donde los centros urbanos eran pueblos apartados de las capitales por extensos caminos de herradura.

Fueron famosos en esos años por la región de Caldas los nombres de José María Vargas Vila, Julio Flórez, José Asunción Silva, Tomás Carrasquilla y, por supuesto, Rafael Arango Villegas (1889-1952), quien podría señalarse como un auténtico precursor del humor en la narrativa colombiana.

El humor constituye en la obra de Arango Villegas, su apuesta literaria, su norte vital, un modo radical de estar en el mundo. Balcón, paño de lágrimas, guante de boxeo, burladero para la pena, púlpito y lupa social. De esa manera el blanco de ese humor no podía ser otro que la vida misma: el acontecer de su ciudad y de las ciudades donde vivió, el país, el mundo, y, por supuesto, su propia vida.

En la perspectiva de Bajtín, especialmente desde su texto *Problemas de la poética de Dostoievski (1988)*, es necesario considerar de nuevo, como lo habíamos planteado desde la

introducción a este trabajo, las categorías que propone para el análisis de una poética; es decir, la *palabra bivocal* con la que Bajtín promueve su idea del *dialogismo* y de la *palabra ajena* como instancias de discurso que le permiten entender la autonomía de los personajes como seres dialógicos e ideólogos. Esto se hace especialmente evidente en los relatos del maestro Feliciano Ríos, en donde los personajes cobran vida de una manera autónoma, dominando de alguna forma al creador; el mismo autor, logra existir con vida propia e independiente en los relatos; los personajes se manifiestan individualmente como si tuvieran, además de decisión, pensamiento autónomo, distanciados de lo que piensa quien los ha creado. Esto es prueba de la claridad conceptual en la obra del narrador caldense, estrategia narrativa ya utilizada por Miguel de Unamuno en su novela *Niebla*, en la cual su personaje principal se resiste a ser retirado de la obra. Técnica utilizada por algunos escritores españoles de la generación del 98, que retoma Arango Villegas, quien por lo demás dice ser ajeno al curso y destino que tomen sus personajes en sus narraciones.

Lo que yo vi y oí en el infierno cuando volvieron a cerrar la puerta, no quiero contárselo, porque le da pesadilla. Basta decirle que a mí me temblaron las canillas, que casi no podía estar *parao*, y la cabeza se me puso como una escoba de *iraca*, acabadita de comprar. Los ojos se me brotaron y se me voltiaron casi al revés, de manera que quedé todo bizco. Me puse frío como un sapo, y me empezó una sudadera como si me hubiera tomado cuarenta cafiaspirinas con limonada caliente. De la cintura para abajo era mucho más la humedad porque, para hablarle francamente, a mí ya no me obedecía el cuerpo. (Muerte y peregrinaciones ultraterrenas del maestro Feliciano Ríos en Bobadas mías, Obras Completas, 1961, p 493).

Pero el campo de acción en la temática de Rafael Arango Villegas no es solamente la aventura, la travesura o el lenguaje paisa, allí también se hace visible que su obra está permeada por rasgos culturales de otros territorios, como sucede con el rasgo de los caribeños y su mezcla con los Sirio-Libaneses, de tal manera que, aparte de la mención de un personaje árabe o turco, esa ascendencia extranjera, asentada en el litoral Caribe, es reconocida por sus habilidades comerciales venidas de oriente medio y adoptada como una de nuestras herencias culturales ligada a las ventas, el mercadeo y a las estrategias de convencimiento, que con el tiempo también han sido adoptadas por el paisa.

Sobre las consideraciones que se hacen con respecto a la mujer en la obra *Asistencia y camas* de Arango Villegas, vemos el caso de Petra, que ve la necesidad de no permitir el paso de mujeres por sus dormitorios de alquiler, evidenciando una posición idiosincrática respecto a que las mujeres que duermen cerca a otros hombres, no tienen decencia, pues nada deberían estar haciendo ellas allí si fueran decentes, por ahí deambulando fuera del lecho del hogar, lo que no deja de ser tradicional en las costumbres machistas, donde la figura femenina posee una autonomía restringida. La ausencia de la autoridad del hombre no significa una independencia feminista de las mujeres de la novela, sino más bien una responsabilidad asumida tras la desidia masculina paisa.

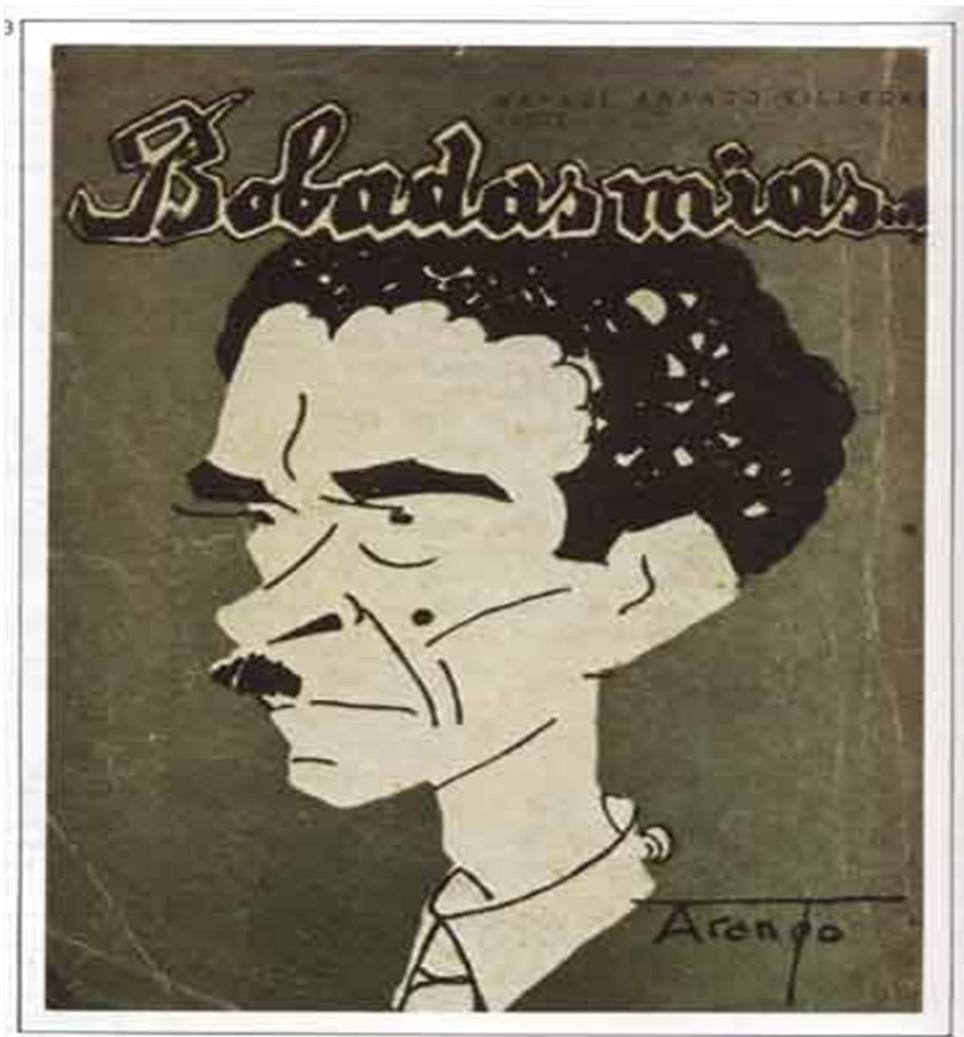
Testimonios de la formación cultural en Antioquia y Caldas, se pueden advertir entre paisas, costeños y sirio-libaneses, como una demostración de la capacidad del autor para hacer visibles las intertextualidades cotidianas de aquella sociedad, que pasan a convertirse en un recurso literario, como cuando el sirio Silverio manifiesta, refiriéndose al marido de ella: “nu merece los bandalones, si misá betra nu le da la gumida, nu gome. Mu sinvergüenza mu berro” (no merece los pantalones, si misía Petra no le da la comida, no come. Muy sinvergüenza, el muy perro). (Arango, 1955, 27).

En cuanto al asunto del destino, uno de los puntos focales de la idea moralizante o moraleja en la que se reitera la obra de Arango Villegas, se encuentra en, que así el personaje se la pase dando vueltas por el mundo, tratando de cambiar su destino lo que jamás podrá cambiar es su origen y naturaleza. Se advierte claramente en *Asistencia y camas*, cuando Petra, hija de una vendedora de rellena, se hizo rellenera, y aunque en el futuro tenga holganza, nunca dejará de ser lo que ella ha sido (rellenera), (Arango, 1955, 43), de ahí que su estamento social siga invariable, lo mismo que su origen.

Otro aspecto que vale la pena resaltar en el autor, es que luego de la publicación de su novela *Asistencia y Camas*, con toda la propiedad y soltura que le eran propios, hizo su tránsito literario hacia otros géneros y manejos, notándose entonces una evolución de su perfil escritural, pero manteniendo concordancia con el mismo propósito vital de construir vivencias con el enfoque social y psicológico de sus personajes, todo desde las perspectivas del humor.

Permitiéndose así, acatar la idea reiterada que en la narrativa de Arango Villegas se hace visible una obra rica en recursos literarios, donde el autor se vale de elementos de tipo cultural, sociológico y tradicional, para dibujar de un modo muy particular la existencia de unos personajes contruidos con ideologías y vida propia, indicativo por lo demás pertinente con opiniones de un estudioso del tema, donde se visualiza:

El Costumbrismo como corriente literaria pudo haber trasegado montañas hasta llegar las capitales, fortaleciendo identidades, vivenciando ideas de región mucho más allá del hecho descriptivo, y preocupándose además por construir una realidad social, cultural y política, en la América Latina de principios del siglo XX. (Zamora, 1998, 11).



Portada de la obra Bobadas mías..., edición de 1933. Ediciones Arturo Zapata

5. El autor y su obra

No pocos han sido los analistas, críticos literarios y lectores especializados que se han ocupado de estudiar la obra de este escritor de la narrativa humorística del viejo Caldas, solidarizados quizás con el solitario esfuerzo de su descendencia, y en especial de su hijo⁹ (Arango Restrepo, 1992,111), o de su nieto prologuista¹⁰, pero que por el hecho de este fuerte vínculo de sangre y evidente amor filial hacia su padre y abuelo respectivamente, pudieron haber estado influidos por la idea a ultranza de magnificarlo desde el sesgo del subjetivismo, muy común en el abordaje biográfico del narrador o del poeta (por lo regular, por parientes muy cercanos de éstos).

Sin embargo, los analistas, críticos literarios y lectores especializados encontraron en Rafael Arango Villegas una verdadera estética, una veta de narrativa universal y al mismo tiempo autóctona, cuyo mérito más alto es el abordar lo cotidiano desde la parodia, y en pocas palabras: permeado del mejor humor.

Es justo entonces reconocer que, en efecto, el autor ha sido abordado desde el punto de vista estético-literario, por el humanista y escritor Otto Morales Benítez, quien al ocuparse de su obra sostiene que Rafael Arango Villegas pertenece a esa literatura regional que es básica en la cultura colombiana y que este hecho es uno de los más fuertes soportes en la producción de su narrativa clásica, porque tiene apoyo en proverbios, epigramas, apartes de obras universales o citas de personajes extranjeros y retruécanos.

Igual sucede con la investigación realizada por el periodista cultural Uriel Ospina (1990), y quien desde sus Lecturas Dominicales del periódico *El Tiempo*, afirma que “Nadie como el escritor caldense ha caricaturizado con tanta gracia virtudes y defectos de todas las variables del antioqueño a sus coterráneos (...) cuyo perfil resume un experto en la materia”. (p. 04, 15).

⁹ Eduardo Arango Restrepo

¹⁰ Guillermo Arango Gutiérrez (Arango, 1979, prólogo).

Por su parte, el escritor Adel López Gómez (1961)¹¹, en relación con el manejo lexicográfico de la obra de Rafael Arango Villegas y el tratamiento de la forma, en el prólogo que le dedicó a sus obras, dejó escrito:

Domina éste el léxico y la forma. Conoce como los grandes maestros paisas el secreto de la construcción popular y campesina. Esto le permite desplazarse con deliciosa soltura, logrando el aprovechamiento máximo de su fuerza expresiva, de su dinámica y su onomatopeya. Dispone de sorpresivos y sorprendentes recursos. Acendra toda la gracia y el desparpajo de artesanos y campesinos, y presenta, en fin, la viveza dialogal, la incidencia pueblerina, lo pintoresco cotidiano bajo un enfoque muy suyo que no tiene antecedentes ni siquiera en el humor del viejo Juan José Botero, más epigramático pero también mucho más circunscrito” (*Arango, 1961, Prólogo*).

Similar atención y esfuerzo encontramos en el trabajo investigativo sobre campos de significación y lexicografía de los vocablos utilizados por Arango Villegas, en la obra de García y Muñoz (1991), insisten en su Diccionario, que el léxico hace alusión a los seres, las cosas y los contenidos del hablante, como quiera que en el escrutinio que se hace de los escritores, era importante establecer qué es lo que persiste del “subsistema lingüístico de la sub-zona antioqueño-caldense”, máxime cuando esta pesquisa encierra un valor socio-lingüístico, porque son “unidades léxicas cuyos significados y significantes no se conocen en España e Hispanoamérica, ni existen en el vocabulario general estándar del español hablado en Colombia”, al punto, que muchas palabras por él allí empleadas difieren incluso en su alcance con los significados conocidos hasta entonces.

Lo anterior, parece no haberlo visto el crítico Arango Ferrer cuando afirmaba simplemente que “Rafael Arango Villegas era ingenioso y chispeante”, en su libro de literatura colombiana.

Pero, sin lugar a dudas, el estudio mejor documentado aunque relativamente breve, es el que llevó a cabo, por iniciativa propia, el erudito y literato José Joaquín Montes (1960), miembro del Instituto Caro y Cuervo, quien publicó dos ensayos que han sido considerados fundamentales para juzgar la literatura caldense. En ellos ahonda, de manera exhaustiva, el

¹¹ Una reconocida autoridad en el manejo de la estructura y los alcances estéticos del cuento, así como en lo concerniente a la crítica literaria que vertía en breves ensayos.

análisis de la obra de Arango Villegas con aportes esenciales en el alcance cultural de su narrativa, capaz de desmontar la rigidez de las normas sociales existentes en la Manizales de la primera mitad del siglo XX, y de paso, lograr el rompimiento de la concepción ideológica de dichas estructuras para terminar asegurando que su popularidad y comicidad la consigue buscando estrategias ligadas a la tradición cultural y la identidad, generando recursos conceptuales con los que rebajaba a los niveles cotidianos y comunes, los más venerados contenidos mentales; creencias (las ideas religiosas), las situaciones personales, y los menudos incidentes de la vida, logrando con ello desinflar “la vanidad humana”.

Al referirse a los “recursos conceptuales”, José Joaquín Montes menciona cómo Arango Villegas alcanza notables efectos humanizando y vulgarizando ideas religiosas; desinflando, por ejemplo, ciertas exageraciones y trastocándolas hasta el despropósito. Además puntualiza la inadecuación entre los fines y los medios, apela a la paradoja, se detiene en inconfesables sentimientos colectivos, y de igual manera toma la ironía y la exageración como si fueran suyos.

En cuanto a los “recursos lingüísticos”, Arango Villegas utiliza al máximo la polisemia (para burlarse de alguien), y la asociación semántica (apelando al retruécano, a lo accesorio, a los equívocos intencionados, al uso de términos y locuciones populares, así mismo al diminutivo con valor irónico. De este modo, los recursos conceptuales empleados van dirigidos a la desacralización y degradación de los temas infalibles, al despropósito, al desplante y la exageración; mientras que los recursos lingüísticos van dirigidos a la asociación semántica, a la actualización de un sentido diferente a lo esperado en otro término similar por su morfología, al análisis de los compuestos, las expresiones de sabor popular y los diminutivos con valor histórico o desvalorativo (*Montes, 1966, 37*).

5.1 Hipertextualidad y parodia en los relatos del maestro Feliciano Ríos

¿Y la hipertextualidad? También es, desde luego, un aspecto universal de la literariedad: no hay obra literaria que, en algún grado y según las lecturas, no evoque otra y, en este sentido, todas las obras son hipertextuales.

(...) *Parodia*, sería el hecho de cantar de lado, cantar en falsete, o con otra voz, en contracanto –en contrapunto–, o incluso cantar en otro tono: deformar, pues, o transportar una melodía.

(...) La forma más rigurosa de la *parodia*, o *parodia mínima*, consiste en retomar literalmente un texto conocido para darle una significación nueva, jugando si hace falta y tanto como sea posible con las palabras. (...) La parodia más elegante, por ser la más económica, no es, pues, otra cosa que una cita desviada de su sentido, o simplemente de su contexto y de su nivel de dignidad (...).

Gerard Genette. *Palimpsestos*.

La hipertextualidad en Arango Villegas, la encontramos claramente definida en la relación que se establece entre su palabra, la palabra del creador y la palabra de los otros, la *palabra ajena*. Hay pues, una relación de evocación y co-presencia entre ambas palabras; una con todo su contenido semántico y cultural interviene en la otra para estructurar una obra; pero esa relación de co-presencia y de evocación, de presencia efectiva de un texto en otro, parodiando a Genette, también la observamos, como hemos señalado más arriba en las huellas que ha dejado en la escritura las lecturas de la Picaresca y de Cervantes que hiciera Arango Villegas en su contacto con Europa.

En los cuatro libros de Rafael Arango Villegas (dentro de los cuales se encuentra *Bobadas mías...* como el objeto foco de análisis desde la perspectiva del maestro Feliciano Ríos) y cuya calificación de crónicas por parte de los estudiosos de estos temas, se queda corta, porque bien podrían definirse como cuentos, teniendo presente que dichos textos abundan en significación y tratamiento estético, pero ante todo (y como uno de sus mayores méritos), en el hábil manejo de la parodia, una de las más altas aspiraciones de la retórica, aparte de que sus actores referentes hayan tenido nombre propio y existencia histórica, porque el escritor, en su ejercicio literario los trasmuta y convierte lo narrado en algo más que un testimonio, lo reescribe, lo recrea, convirtiéndolo así en literatura.

Los personajes evocados son expresados por el narrador pero también por ellos mismos. A las palabras con las que el autor traza la fisonomía corporal y psicológica de sus personajes (y la habilidad con que lo hace, nos remite a un escritor clásico como Charles Dickens o al mismo Tomás Carrasquilla), se agregan las propias palabras de ellos en los diálogos, palabras de uso en el diario vivir, plenas de la individualidad de quien las pronuncia.

Es así como en su libro *Bobadas mías...*, que inicia con el cuento: *Cómo narraba la Historia Sagrada el maestro Feliciano Ríos*, y remata con el texto *Los reportajes modernos*, pasando por: *Bobadas Mías, y Muerte y peregrinación ultraterrenas del maestro Feliciano Ríos*, para un total de 35 relatos, hace gala del más amplio conocimiento de los más variados temas del momento, que van desde el asunto agrario, la guerra con el Perú o el barequeo de oro con batea, como también el oficio del tiplero, o retomando los dogmas inamovibles de la fe cristiana, representados en el Infierno, Purgatorio y el Cielo; o los conocimientos financieros de la banca con respecto a las reservas del Banco de la República, como en el siguiente aparte:

...por lo demás doctor, el porvenir del oro no es muy brillante. Yo creo que de eso van a hacer herraduras dentro de poco tiempo. Usted sabe que Inglaterra abandonó el patrón de oro, y que es posible que los Estados Unidos lo abandonen también (...) Con que desengáñese, doctor Botero: sobre el oro recogido con su fórmula, no alcanza el Banco de la República ni para emitir... conceptos. (*Arango, 1979, p346-347*).

Así mismo, esta es la clase de categorías del humor con las que juega alegremente Rafael Arango Villegas, como se observa en la crónica: “Tómense dos libras de mantequilla y quiébrense cuarenta huevos”, haciendo referencia a una visita que realiza a las ventas de mercado del día domingo, donde no iba a comprar nada sino a darse un “festín de los sentidos”, consistente en inundar su olfato y rebozar su nariz con los olores de frituras.

En primer lugar, porque no tenía dinero; y, en segundo lugar, porque la mayor parte de los economistas están acordes en que estos momentos no son aconsejables para hacer inversiones de ninguna especie (*Arango, 1979, 285*).

Lo que nos remite a la argucia de parodiar de manera hipertextual a Diógenes, el cual decía que cuando iba al mercado se sentía muy feliz de ver tantas cosas que él no necesitaba. Y

lo parodia porque, el narrador ve también muchas comidas: frituras, asaduras y morcillas como boas acostadas “guamas enormes como de vara y media (que) parecían cimitarras turcas”, pero que al contrario de la postura filosófica de Diógenes, él sí las deseaba pero no tenía con qué comprarlas. Es el hambre de los niños pobres, en una sociedad en crisis, que se convierte en aliciente para procurarse un futuro diferente.

Otro claro ejemplo de la hipertextualidad en esta misma crónica, lo podemos observar en un momento de la narración, cuando el personaje se acerca al pabellón de carnes y percibe olores desagradables, malucos (palabras textuales), y confiesa:

No soy hombre carnal. Además, los poetas y los Libros Sagrados hablan muy mal de la carne (uno de los primeros productos que falta en la olla de los pobres). <La carne es la tristeza>, exclamó Mallarmé. Y Nervo decía, siempre que pasaba junto a esos toldos: < ¡Carne, carne maldita que me apartas del Cielo...!>” (Arango, 1979, p286).

En el anterior fragmento, se hace evidente el hecho de que el narrador es hombre culto que además de los Libros Sagrados también lee a los poetas extranjeros, saltando del simbolismo Francés representado en el poeta Stéphane Mallarmé, al modernismo del poeta y prosista mexicano Juan Crisóstomo Ruiz de Nervo y Ordaz (Amado Nervo), a quien él llama “Nervo”, como si se tratara simplemente de un vecino o de un amigo de letras. Tal era su familiaridad con esta clase de hipertextos, que los usaba con total propiedad para enriquecer sus obras.

Un libro establece un principio y un final a semejanza de la trayectoria de una civilización, y eso es *Bobadas Mías...*, pero guardando como tal las proporciones, porque a lo largo de sus 35 crónicas, se recrea en él la diversidad de lo terreno con lo humano, lo mundano y lo divino, como lo hace la mitología griega, que sirvió como embrión para la aparición de la mitología romana, funcionando de este modo como una ventana desde donde se asoman, se nutren y recrean los insumos de la original.

A esto se agrega que la innovación narrativa, de hecho meritoria, de este libro de crónicas es la de permitimos trasegar por el camino de la risa, la cual se observa ligada a la ironía, siendo de esta manera un objeto narrativo que entretiene con temas tan azarosos como el asunto de la muerte y la consiguiente condena del infierno. De esto, la obra de Rafael Arango Villegas tiene

suficiente, que al igual que el *Libro romano*, viene a ser un ejemplo claro del nuevo lenguaje hipertextual, en el sentido por el cual recoge lo que considera interesante de lo ya pre-existente y aporta nuevas contribuciones, conformando un final más apropiado, interesante y divertido.

Esto hace que la obra de Rafael Arango Villegas se concatene con el campo hipertextual, como cuando Feliciano Ríos (antihéroe), quien de un momento a otro despierta en un enorme salón poblado por los ángeles (seres de luz), ataviado como cualquier difunto (muerte), y atiborrado con varias varas de gasa funeraria dentro de su nariz (miedos), sobrecogido del guayabo (lo terrenal); con lo que Arango Villegas asume una postura diferente a la perspectiva clásica, desde el papel de un personaje solitario enfrentado a estos principios universales, los cuales son tratados de forma reiterada por los poetas y narradores griegos.

Otra forma de hipertextualidad, que se remonta a los primeros libros impresos está dada en las notas de pie de página, las citas y las alusiones; todo lo cual se aprecia así mismo en la obra del escritor Rafael Arango Villegas, y es allí donde va también implícita la idea de no perder la linealidad básica del texto, la ilación que le confiere esa unidad temática que le caracteriza en la narrativa, y que sin embargo, puede diferir en otros géneros.

CÓMO NARRABA LA HISTORIA SAGRADA
EL MAESTRO FELICIANO RÍOS

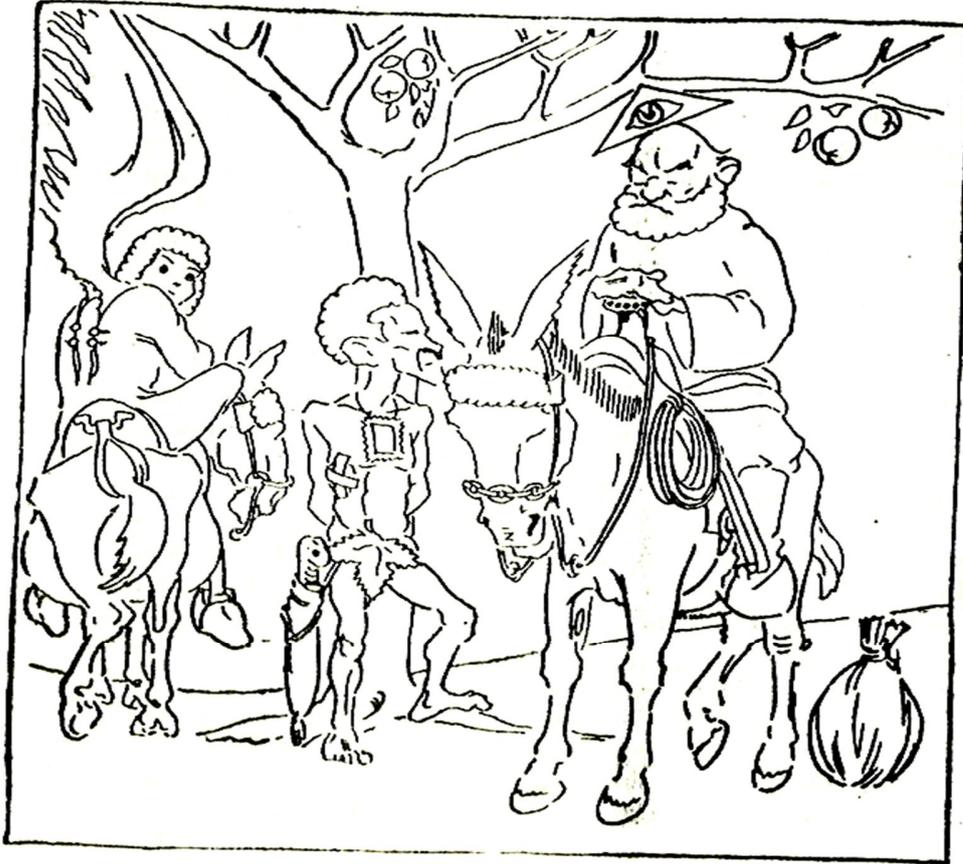


Ilustración paródica del Génesis realizada por Alberto Arango para la obra *Bobadas mías...*, edición de 1933

Aquí y allá, antes y ahora, los relatos con el ingrediente paródico de Rafael Arango Villegas se hacen presente. En los relatos hipertextuales del maestro Feliciano Ríos, se narran situaciones con vida propia, e incluso, el elemento agregado o ficticio, se adueña por completo del contexto, como en los casos del “guayabo”, el relato de Adán y Eva, o el viaje hacia el Infierno. Por lo tanto cuando Rafael Arango Villegas, aborda estos temas de la creación bíblica del mundo y de los primeros hombres, o el atemorizante paso de la vida a la muerte con su consecuente Infierno,

Purgatorio y Cielo, el autor convierte a Feliciano en un posible Dante sin Virgilio, y lo envía solitario para que realice ese periplo y regrese de nuevo a relatar por medio de su oralidad, todo lo que los mortales desconocen sobre los sitios a los que se puede ir después de verle la cara a la muerte, parodiando así, no sólo el Génesis, que recitaban los clérigos de la época, que por la vía de los sermones justicieros ponían a los feligreses a un paso de la condenación eterna, sino ante todo, parodiando los pasajes tenebrosos de una obra literaria denotada en el canon universal como lo es *La Divina Comedia*, del italiano Dante Alighieri.

Un ejemplo de esta prosa narrativa está en su cuento “Cómo narraba la Historia Sagrada el maestro Feliciano Ríos”, y que constituye una respetuosa parodia del primer hombre Adán y la primera mujer Eva, a los que se refiere el “Génesis” en “El Antiguo Testamento”; que tuvo un segundo capítulo titulado “Muerte y peregrinación ultraterrenas del maestro Feliciano Ríos”.

Frente al término parodia, que también se destaca en la obra de Arango Villegas, éste proviene del griego *παρόδια*, *παρα*, en contra de o al lado de, y *ὄδη* que significa contra-oda, o contra-canto, y hace alusión a la obra literaria que transforma irónicamente un texto anterior reconocidamente serio o noble en sentimientos, mofándose de éste mediante todo tipo de efectos críticos y cómicos, irónicos o burlescos. Aristóteles atribuye la invención de la parodia a Hegemon de Tasos, mientras que Aristófanes parodia en las Ranas, las obras de Esquilo y Eurípides. La parodia comprende simultáneamente un texto parodiante y el texto parodiado, y ambos niveles se distinguen por una distancia crítica impregnada de ironía. El discurso parodiante jamás debe permitir que se olvide el texto parodiado, so pena de perder su fuerza crítica.

La parodia, como género que forma parte de la retórica, expone el objeto parodiado y le rinde homenaje a su manera, no siendo solamente una técnica cómica, sino que además manifiesta un juego de comparaciones y comentarios con la obra parodiada. Constituye, un meta-discurso crítico de la obra original. Aunque a veces, logra en cambio, re-escribir y transformar un género determinado y la ideología de la obra parodiada, como en el caso de la obra “*Macbeth*”, que escribió Ionesco, para parodiar el *Macbeth* del maestro Shakespeare. Un ejemplo histórico en la literatura es la obra *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, que parodia la

reciedumbre, masculinidad, valentía y pulcritud de los hidalgos caballeros de brillantes armaduras de la Europa medieval, por la figura enjuta y esmirriada del Quijote, y su contraste fisonómico con el escudero Sancho. Y en sí, todo el espejismo cultural de aquella España, la cual soñaba con una poderosa gobernación en una isla (el nuevo mundo), representada en la indigencia de un par de desventurados errabundos, que siendo el hazmerreír en cada sitio al que llegaban, despertaban además la compasión, como sucedió con aquel posadero que impuso en la cabeza de aquel Quijote perturbado una bacinilla por yelmo, sintiéndose el caballero andante honrado por este gesto.

Las raíces griegas de la parodia nos llevan al significado de “poema irrespetuoso”. En sucesión a ello, los autores romanos definieron la parodia como la imitación de un poeta por otro, con aspecto sarcástico. Del mismo modo, en la literatura francesa neoclásica, una parodia era un tipo de poema, donde el estilo de una obra es imitado por otra con fines humorísticos. Esos conceptos como tal forman parte de una antigua tradición en las letras universales, que resume que la parodia en la literatura es “la repetición con diferencia”. Por lo tanto se entiende que intenta ser una recreación o re-contextualización que muchas veces logra rendirle un homenaje a la obra parodiada.

De igual manera, cuando Arango Villegas se ocupa de formular una parodia relacionando aspectos de *La Divina Comedia*, observa puntualmente una serie de relatos cargados de fantasía y ricos en conceptos universales, los cuales el recrea con personajes propios, anclados plenamente en el lenguaje y la realidad de aquel entorno de montaña, región de provincia, donde dos personajes, uno un trabajador de zapatería y otro un joven de corta edad conversan -cual maestro y su atento aprendiz- de un tema coloquial, ligado a las costumbres pueblerinas. Es allí donde se observa el vasto conocimiento literario y clásico del autor para instaurar el recurso narrativo en su obra y reinventarlo desde la parodia, ubicándolo en su apartado sociocultural, para luego regocijarse en las situaciones jocosas y disparatadas, como consecuencia de la visión que se tiene del paso de la vida a la muerte y de los posteriores desaciertos del personaje en cuestión.

Feliciano Ríos, es un zapatero remendón, narrador de historias, medio humanista y medio filósofo, provisto de una gran capacidad deductiva para la asociación de ideas, en cuya semblanza el autor lo presenta en tercera persona como un artesano del calzado con las condiciones suficientes para ejercer la maestría en las ciencias de la vida, a la usanza antigua cuando los abuelos estaban investidos de ese halo de sabiduría y de paciencia necesarios para educar a sus nietos. Sin embargo, en el caso de estos relatos, se presenta una relación entre un niño preguntón y muy curioso por demás, -Rafael, el escritor-, y un adulto mayor solitario, librepensador y sin familia, que, en ejercicio de su oficio liberal comparte con el interlocutor las ideas que van brotando de su pensamiento irreverente frente a la religión, la vanidad, los mitos y los dogmas.

En *Cómo narraba la Historia Sagrada el maestro Feliciano Ríos*, relatado en primera persona, el autor confiesa que conoció a este personaje “hace muchísimos años. Quizá fue por allá en mi <edad de piedra>, es decir, cuando yo arrojaba piedras...” (Arango, 1979, 279); donde hábilmente, y haciendo gala de la seriedad que le es tan propia a la voz de un narrador de historias, de golpe nos remite al hipertexto de la primera etapa de la prehistoria, y de la misma forma, al segundo siguiente nos regresa millones de años después a su aventurada niñez de caucheras y pájaros, de botellas, tarros y bombillas rotas, en la primera mitad del siglo XX; líneas éstas en las que se anuncia ese manejo lúdico, esa gran capacidad para jugar con los períodos del tiempo, y esa habilidad para divertirse en la parodia hasta consigo mismo.

A renglón seguido, se cuenta que mientras el maestro Feliciano se encontraba sentado en su zapatería remendando la suela de unos zapatos, pasó una muchacha muy emperifollada - elegante - que a su paso dejó una estela de perfume que embalsamó la calle por completo, a lo cual Feliciano se levantó instintivamente de su asiento y se precipitó ilusionado hacia la puerta para detallar tal monumento hasta que se perdió de vista, sin ser determinado por la mujer en lo absoluto. Sin poder contener su frustración, el maestro regresó al asiento, y le comentó al muchacho:

“Quien las ve tan empingorotadas, y están en este mundo porque nos dio la gana” (Arango, 1979, 279), con lo que nos enfrenta de golpe al hipertexto de las ideas cosmogónicas

del mundo, implementadas en nuestra cultura judeo-cristiana desde niños por la vía de la educación formal, la tradición en la familia y las homilias en los oficios religiosos, pero parodiadas con el sofisma del poder, que significa aseverar que las mujeres fueron creadas en el mundo porque les dio la gana a los hombres, bueno, teniendo en cuenta que el mismo Dios a petición de un solitario mortal, la creó de una costilla humana y por lo demás masculina. (Mito Judeo-cristiano).

“¡Ya ve como son de orgullosas las mujeres, y sepa que están aquí en el mundo porque a nosotros nos dio la gana!” (Arango, 1979, 279). Reflexión ésta en que apoyado en la constante de los hipertextos nos enfrenta con el enigma filosófico de la vanidad del mundo y sus placeres, los asuntos de género vistos desde las perspectivas del machismo en que sugiere la hipótesis de que las mujeres tienen a perpetuidad una deuda con los hombres, exclusivos herederos de este legado cosmogónico del primer hombre en la Tierra, y sugiriendo igualmente (en su frustración de no ser favorecidos por los encantos y mieles de su hechizo), como un gesto imperdonable de las ingratitudes femeninas.

“Porque nos dio lástima de ellas y le dijimos (a Dios) que las hiciera. Él no había pensado ni por un momento en ellas. Este mundo estaba organizado para funcionar con hombres.”

Este encabezado del relato plantea entonces una hipótesis que en la reescritura de su Historia Sagrada va dilucidando, con el cotejo de planteamientos de la colonización de la montaña y el montaje de la primera finca (el Paraíso), en la que Dios (el patrón), se aprovecha de la fuerza laboral del primer mayordomo (Adán), lugar donde “*el Señor no bajaba sino una vez a la semana a darle vuelta...*”.

Aquí encontramos un sólido manejo de la intertextualidad y los marcos conceptuales que nos recuerdan esas cajas chinas que se contienen una en la otra hasta el infinito, o la estrategia en el manejo literario de “*Las Mil y una Noches*”, donde el relato de un personaje en tercera persona le abre camino a otro en su propia voz que narra ya en primera persona, y éste a su vez hace lo propio, de manera tal que una historia se encadena a otra, noche tras noche, hasta que Sherezada

no sólo se convierte en la esposa de su amo, sino que además logra su liberación en el día mil dos.

El Señor (patrón), bajaba a caballo (único medio de transporte en la arriería antioqueña), “acompañado de un ángel para que le abriera las puertas y le tuviera el estribo” (el cura), quien llevaba un capacho de sal (alforja con comida), y una botella de veterinaria (botiquín), en la cabeza de la silla (punto de apoyo de la cabalgadura para mover el mundo), y cuando encontraba algunas reses con nuches o gusanos (enfermedad), el ángel “se arrancaba una pluma de la <cola>, la metía entre la botella y le aplicaba la veterinaria” (la misión del cura: curar almas).

Puro y permanente manejo del hipertexto, e ingenioso recurso el del ángel arrancándose una pluma de la <cola>, en señal de sacrificio por una res infectada, sin que por lugar alguno nos hubiera hecho esa descripción, y sugiriendo de primera mano que la información de ese hipertexto ya está en nuestra cabeza. Además, en el procedimiento veterinario que en este aparte se describe, hay una preocupación económica para resolver desde la narrativa y la lúdica, un problema común en aquellos inicios de la ganadería en Antioquia y Caldas.

Y continúa diciendo en su relato (sin olvidar que el primer marco conceptual es la zapatería, que a su vez se encuentra contenido en una calle comercial de Manizales), que cuando hacía mucho calor, el Señor (patrón), junto con el ángel (cura), se bañaban en el Éufrates “que corría por allí cerquita”, imagen ésta que, como por arte de magia, nos arranca del paisaje de un “plano abierto” en la montaña recién colonizada, para descargarnos suavemente en las laderas primigenias de Mesopotamia, en donde el mayordomo (Adán), no obstante encontrarse a tal extremo avergonzado, se arriesga a decirle a su patrón (Dios), que le fabrique una mujer:

(...) pero es que a mí me da mucha pena decirle a usted... -y se puso a hacer rayas con la uña del dedo gordo de la mano en el cañón del manzano (...) Pues era que yo le iba a decir que... que me diera a mí también una compañerita. Ya ve que el tigre tiene su tigra, el hipopótamo su hipopótama, el rinoceronte su rinoceronta, el mammut su mammuta, el ardito su ardita, y hasta el pisco tiene su pisca. (Arango, 1979, p280-81).

Observando esta imagen tan nítida y universal del empleo del dedo y su pequeña uña rasgando la madera, simulando un impulso motriz indirecto de cavilación mental y a su vez un recurso para poder sobrellevar el mayordomo su evidente atolondramiento (carga significativa, que es percibida por el lector atento, en el mismo instante). También se advierte la forma intencional utilizada en el manejo idiomático, con tal de subvertir y burlarse de la norma establecida en el uso del género femenino de los animales, para provocar hilaridad, intertextualidad y lúdica; otorgándose merecidos reconocimiento como un escritor paródico y como un hábil manejo del hipertexto.

Aquí, interviene el ángel (cura), para prevenir de semejante embeleco al mayordomo (Adán), aclarándole que la reticencia del Señor (patrón) no era porque no pudiera fabricarle una compañera, pues podría elaborarla de cualquier cosa.

De lo primero que encuentre a la mano. De un palo de escoba, o de una <tusa>. Pero sepa que usted se va a meter en la grande. (Arango, 1979, p282).

Pasaje del cual fluye esa alusión machista e irónica del paisa (en ese contexto específico narrado) de apocar, disminuir intencionalmente el sagrado origen de su compañera, con tal de producir la burla y así lograr con ello desinflar “la vanidad humana”, o darle un toque irónico que permita minimizar su valor.

Lo mismo sucede con la percepción fortuita de confiada y desprevenida que se tiene de la mujer, quien por el afán de vanidad y de ímpetu por conseguir lo que quiere, cae en el error de la tentación, y por desobediente (concepto machista) decide confiar en las palabras de una culebra (el diablo), que se le apareció allí mismo, en el manzano, convenciéndola:

Pues me dijo que no fuéramos tan bobos; que comiéramos de esas manzanas; que esa fruta no solamente es muy deliciosa, sino que el que la come se vuelve sabio; que por eso es que el patrón sabe tanto y tiene tanto verbo, y habla tan bien”. (Arango, 1979, 285).

Entre el tira y afloje de los padres primigenios, se manifiesta en Adán la paciencia de un hombre perseverante, cansado hasta los tuétanos por hacer entrar en razón a la caprichosa

Eva, que sigue empeñada por hacer su voluntad. Observándose de esta manera la cabeza fría y la intuición de Adán, comparada con el ímpetu de la mujer voluntariosa, prefigurada en Eva.

Entonces Adán se calentó y le dijo:

-¡Pues no se come esa fruta! ¡Ya se lo dije! ¡Y si se la come, le meto una pela, porque yo soy el que manda aquí!

Esto que el pobre le dice, y ella que se vuelve una fiera. Se lo quería comer:

-¡Pues sí me la como! ¡Y sí me la como! ¡Porque usted no me manda a mí!

Y se emperró a llorar. Adán creyendo que le iba a dar un ataque, según lo desfigurada que estaba, fue y cogió la fruta y se la comió con ella. Estaban acabando de tragar el último bocado cuando se les apareció un ángel calientísimo, con un fierro al rojo en la mano, y les echó un mundo de vainas y los rumbó de allí... (Arango, 1979, 286).

Este rompimiento de la concepción ideológica la logra Arango Villegas echando mano de recursos conceptuales de la intertextualidad y de la parodia, con los que rebaja a niveles cotidianos y comunes, todos esos contenidos mentales venerados, sin que por ello se rompa la función connotativa que se percibe en el dialogo de un adulto trabajador y un niño que descubre el mundo, preguntando cosas que solo se permiten los adultos, rompiendo el concepto de lo que se debe o no se debe saber a cierta edad.

En cuanto al maestro Feliciano Ríos, se nota como plantea una conversación con un desprevenido jovencito, sin desconocer el “deber ser del adulto”, en cuanto a que su labor es trabajar con ahincó en la zapatería, para poder sobrevivir y llevar esa carga de pobreza que le toca arrastrar día a día. El maestro Feliciano Ríos, se percibe como un hombre prolífico en conocimientos de la vida - graduado en la universidad de la calle - muy ligado a la oralidad -, reforzando su conocimiento con el legado de sus ancestros colonizadores, es de esta manera que consigue reforzar la visión cotidiana de una mujer, en una no tan “sagrada historia” parodiada, para recaer al final en el origen mismo de su género, rematando según su concepción ideológica, que siendo así, no tienen de que creerse tanto en la actualidad.

El maestro Feliciano Ríos quien es un trabajador consumado de la zapatería, ha reforzado continuamente el conocimiento del mundo, pues en este oficio se ha permitido el diálogo con muchas personas que han enriquecido su vida, por muchos años, -ejercitando la oralidad-, fortalecido de pensamiento empírico y dicharachero por herencia paisa, trata de

apadrinar conceptualmente a un pequeño joven representante de las nuevas generaciones, es allí cuando el maestro Feliciano Ríos le narra, ya concluyendo la historia parodiada, a su interlocutor (Rafael, narrador en primera persona en su época de niño), que el asunto del mordisco en la manzana, el Señor (patrón) se lo tenía prohibido al mayordomo y a su compañera (Adán y Eva), porque en Antioquia existía el mito de que la primera cosecha no debía cogerse por ningún motivo – creencia de los colonizadores-, y además porque ese árbol (muy difícil de prender) – el de la sabiduría-, era de “una semilla extranjera”.

MUERTE Y PEREGRINACIONES ULTRATERRENAS
DEL MAESTRO FELICIANO RIOS



Ilustración paródica del infierno, en la cual el maestro Feliciano se deja conducir a los placeres pecaminosos que le ofrece el mismísimo Lucifer. El dibujante Alberto Arango Uribe recrea con jocosidad la imagen representativa del cuento perteneciente a la obra Bobadas mías de 1933.

“Muerte y peregrinaciones ultraterrenas del maestro Feliciano Ríos”, empieza con una conceptualización jocosa ligada a las ocurrencias de Feliciano Ríos, quien inicia contando en el relato que la noche anterior, y estando muy borracho dicho maestro, se fue de hocico contra el pavimento y fue a rodar hasta las ruedas de un camión, pero sin sentir, de forma particular que lo había matado, todo esto, hasta cuando se encontró en la otra vida “con un guayabo espantoso”. Estaba seguro que lo había atropellado el camión y le había pasado por encima, exhibiendo en la frente (como prueba de lo dicho), un enorme tolondrón.

Una forma ingeniosa de trasladar los síntomas de la deshidratación y el malestar reinante en el cerebro, como resultado de la borrachera del día anterior, al espacio de un auténtico atropellamiento. Traspolación e intertextualidad donde el autor opta por cambiar su recreación y reescritura desde el texto literario pre-existente y se remite a un hecho probable de la vida cotidiana, donde existen automotores rodando por la vía pública. Menos común que la frecuencia de un guayabo, para el caso del contexto en el que se mueve el personaje, pero, al parecer con resultados semejantes.

Quando recobré el conocimiento, siempre un poquito aturdido y con un guayabo espantoso, me encontré en un salón grandísimo, como de veinte cuadras, donde había miles y miles de personas... (*Arango, 1979, p384*).

Interesante aparte en el que la idea de “un salón de veinte cuadras, donde había miles y miles de personas” (en el contexto en que la crónica tiene su ocurrencia), no deja de ser más que una liberación de la hipérbole, imaginando que pudiera ser la idea que se tiene del Cielo (intertexto y exageración), y en la que a ningún pobre mortal de la segunda década del siglo XX le cabría en la cabeza que pudiera ver en vida y con sus propios ojos “un salón de veinte cuadras, donde había miles y miles de personas”.

Sin embargo, hoy sí es posible estar de cuerpo entero, o cuando menos ver un super-salón de ese tamaño con miles de personas que van y vienen en todos los rumbos y sentidos, gracias al avance de la aviación, o a los adelantos tecnológicos ligados a los medios de comunicación, como la televisión, el internet y el naciente cine de la época, ayudas de las que el autor no disponía en la década de 1930, pero que con su alcance literario y capacidad de predicción logra

romper ese contexto básico de una colonización que florece a paso lento, para penetrar con toda propiedad en el futuro (cual Julio Verne paisa), para poner a sus lectores en la escena de una terminal aérea de Hong Kong, New York, París o cualquier otra ciudad de Europa; aspecto éste que no ha sido tratado realmente por los estudiosos de su obra.

Y ahí no sólo es la sorpresa de la hipérbole – figura de la exageración-, sino la postura visionaria de un determinista con una doctrina clara que observa la causa y el efecto de las acciones en los seres humanos. Creativo narrador con una estética propia, en la que el hilo del sentido común y la ponderación de las palabras empleadas ubican la trama en un contexto determinado, dándole ese aire de credibilidad, algo que se destaca y confiere un sello distintivo a la narración de Arango Villegas.

Otro aspecto a revisar es el de la irreverencia de Feliciano Ríos, cuando Simeón descubre que las cuentas del alma del difunto están en saldo en rojo, y dice:

¡Caramba! –exclamó el patriarca-. Son muchos pecados para una sola criatura... ¿Y usted qué dice, el amigo?

- Pues que a mí también me parecen muchos. Yo creo (me atreví a decir) que es que allí han echao mucho tenedor...
- ¿Tenedor? –exclamó el ángel, esponjándose como un pisco-. ¡Sepa usted que aquí no se le echa tenedor a nadie! Se llevan las cuentas con absoluta exactitud” (*Arango, 1979, 388*).

Pero el maestro Feliciano, en su acomodada defensa le riposta a su interlocutor que en ese saldo en rojo puede haber error o fraude, con lo que sugiere que los riesgos del engaño en el Cielo son semejantes a los de la Tierra, e igualándose con el auxiliar contable que se hacía cargo de las liquidaciones, pone en duda la honestidad de aquél, porque según el maestro, nadie está libre de echarle tenedor al otro, planteando en este diálogo el asunto moral de la honestidad y la rectitud en los negocios, reflejando las tareas diarias de los funcionarios del gobierno y de la iglesia, haciendo una comparación jocosa con una sociedad caldense heredera de la astucia paisa, siendo de esta manera calificado como atrevido al poner de esta manera en un mismo nivel las situaciones que se registran tanto en el Cielo como en la Tierra.

La intertextualidad entre las enseñanzas sagradas y la vida cotidiana, manejada con acierto por el maestro Feliciano Ríos (comparando su vida con su muerte), y la parodia de tratar

la supuesta magnanimidad del Cielo con la impertinencia de pedir un paz y salvo –como prueba de pago- como si estuviera en la cantina, en el banco, o en la Recaudación de Impuestos, generando hilaridad y por lo tanto rescatando el valor del hecho paródico.

Tratándose todo esto del “juicio particular”, al que se refieren las páginas del misal católico, y del que estaba siendo objeto el alma del difunto, el recorrido paródico y la intertextualidad continúa siendo la misma que un proceso de judicialización e imputación de cargos para un implicado por un crimen (aspecto éste que le era familiar a todo paisa en los tiempos en que esta crónica irrumpe), y que al parecer el narrador domina, lo cual hace más asimilable y entendible para las gentes del común, lo del mencionado juicio de las almas, persiguiendo con esto un propósito ejemplarizante y moralizador:

- Estaba lo más triste con la cabeza entre las manos, cuando se me acercó un angelito muy rosadito y me dijo: <Que pase donde el patriarca para hacerle una notificación> (...) Cuando me acerqué, el viejo me miró un momento, desdobló un papel, y leyó: <Feliciano Ríos, manizaleño, de 53 años de edad, de profesión zapatero; condenado a siete mil años, siete meses, veinticuatro días, tres horas, cuarenta y dos minutos, siete segundos de Purgatorio, en primera categoría. Corriente, quinientos mil voltios> (...) Me dio como rabiecita la cosa... y le contesté templao: <Pues mire, señor: si yo me (...) rascaba, como dice usted, era por dos razones: la primera, porque ese clima de allá de la tierra da mucho paludismo, y usted sabe que el alcohol es un preservativo muy bueno; y la segunda porque... usted perdone si le estoy faltando al respeto, pero era con plata mía. Y además...>
- Y además, se calla usted la boca inmediatamente, me interrumpió el patriarca...> (Arango, 1979, p392).

Una sátira por medio de la cual el autor pone en duda la severidad y el sentido atemorizador de ese modelo cosmogónico llamado Infierno, Purgatorio y Cielo; y a la vez una parodia en la que la recreación de los terribles pasajes descritos en *La Divina Comedia* (como hipotexto sombrío y atemorizador), dan a la luz un hipertexto alegre de parranda, donde se hacen presente el tiple y el aguardiente, como cuando con singular sarcasmo, se escapa de la fila de los que van derecho al Purgatorio, y se suma al grupo de los que van contentos por una lujosa avenida bordeada de kioscos de aguardiente y de mujeres alegres a un lugar desconocido. Dándole así un significado irónico y de poco valor a las llamas eternas del Infierno, –alegoría paisa ligada a las creencias católicas de principios del siglo XX-, con tal que antes de llegar a ese lugar se disfrute del jolgorio. No obstante lo anterior, el personaje tiene cuidado de no caer en el cuestionamiento del principio de autoridad de quien lo enjuicia, con ello aceptando la carga de

ese guayabo moral y la culpa del pecado en el ser católico, que le fue implantada durante siglos de catequización a indios, negros y mestizos. De todo lo cual es un sustrato el caldense con ancestro paisa.

Otro aspecto a revisar es el del tamaño de la pena de siete mil años en el Purgatorio bajo el efecto de quinientos mil voltios de corriente eléctrica, cifra hiperbólica que rebasa muchas veces la medida del promedio de vida de cualquier ser humano, pero que si nos atenemos al concepto de perturbación ficcional en la que el autor pone a su personaje, al maestro Feliciano Ríos “le resbala”, porque sigue siendo un imposible para el contexto de alucinación en que se encuentra, pero que desde la mirada del autor cuando rebasa ese contexto y lanza su pértiga al futuro, pudiera ser esto creíble en un país como el nuestro donde actualmente en los medios de comunicación se escucha y se lee que a “tales fulanos” los condenaron a cien años de prisión cuando fueron enviados al exterior, o como en la justicia norteamericana donde los convictos federales, condenados por crímenes graves, habitualmente purgan penas de cadena perpetua más cuarenta o cincuenta años, como hecho ejemplarizante.

Pero yendo más con allá con las descripciones del infierno, el maestro Feliciano Ríos, continúa diciendo:

Cuando menos pensamos nos encontramos parados frente a una puerta de madera grandísima... La tal puerta estaba llena de quemaduras, de marcas, como las puertas de las fraguas, y tenía encima un letrero grandísimo escrito en lengua de perro (latín antiguo, o lenguas encriptadas), que dizque quería decir: <Perded toda esperanza> (Divina Comedia, Canto III, El Infierno, endecasílabo 9º), según tradujo un místico que iba allí con nosotros> (Arango)

Muestra evidente de la intertextualidad constante que subyace en el relato del maestro Feliciano Ríos, y a través del cual el escritor se expresa, entre la concepción literaria de Dante Alighieri (del cual parodia este relato), y la pregunta cotidiana por la muerte en el personaje jugador y toma-trago, que asume la vida con el pragmatismo propio del paisa aventurero. Otro aspecto a tener en cuenta, es el momento en el cual el autor recrea a un extranjero en su relato, y lo identifica como un místico que tiene la función de acompañar al maestro Feliciano, para permitirle traducir esa Lengua de Perro (idioma extranjero- posible latín como lengua del clero) escrita allí en la puerta. Parodiando un enigmático Virgilio, de guía en el Infierno.

Esta crónica, en conjunto, se presenta como un hipertexto del viaje de Dante Alighieri con Virgilio por el inframundo, llevado esta vez a cabo por la peregrinación de Feliciano Ríos, con el manejo del retruécano, además de la línea constante de parodia en la que se ha venido recalando desde un comienzo. Allí en el Infierno, lo sombrío se vuelve una estampa cotidiana de la lucha por la supervivencia, y el hierro candente con el que marcan al difunto permite evidenciar los berridos normales de los machacones y los golpes del trabajo físico, y como en un juego de niños, la temeridad hacia la figura del Diablo se convierte en acobardamiento cuando Feliciano lo amenaza con cruzar los dedos (que según la tradición paisa era la contra para exorcizarlo), además también de estar rezando el Rosario.

El Diablo le echa del Infierno, llega al Purgatorio, y encuentra allí a los funcionarios sumamente preocupados porque se les había escapado el hombre (el maestro Feliciano), que regresa en éste momento, y allí recibe la noticia de que el Señor Dios requiere su presencia para unos trabajos de talabartero. Y el creador le condona todos sus pecados porque reconoce que Feliciano es hombre bueno, y que el malo es el gobierno liberal de Eduardo Santos, porque rebajó el precio del aguardiente a diez centavos para perdición del mundo. "...eso no fue toda culpa tuya, sino también de ese gobierno liberal que rebajó el trago a diez centavos para perdición de las almas" (Arango, 1979, 402).

Aparte éste, donde la crónica se remite al hipotexto de la situación política a finales de la década de 1930, y mantiene una intertextualidad constante entre el Canto III de "*La Divina Comedia*" de Alighieri, el contexto cultural de la región que es escenario de la crónica, de la confrontación ideológica y política entre la postura conservadora de la dirigencia y la iglesia, así como de las políticas nacionales del liberalismo; todo en una dinámica de retroalimentación constante propiciada desde el hecho práctico de la vida cotidiana del caldense raso.

En su nuevo estatus en el Cielo, el maestro Feliciano Ríos debe saberse comportar en tan importante nivel, por lo tanto tiene que cambiarse de ropa para que le coloquen las alas con que se visten los ángeles, y cuando está a punto de despojarse de los calzoncillos lo despierta un garrotazo en la cabeza, y ve a su mujer recriminándole a los gritos:

...y no me faltaba sino quitarme los calzoncillos para estar listo, cuando me pegaron un garrotazo en la cabeza y me tumbaron al suelo, y oí una voz que me decía con unos gritos terribles: <Eso sí que no lo permito yo que te vas a empelotar delante de esos niñitos, so sinvergüenza, borracho>. Yo caí al suelo medio aturdido, sin alientos para levantarme, pero afortunadamente sería la Virgen la que hizo aparecer allí a mi mujer, y ella, viendo que estaba como muerto, me ayudó a levantar, me echó agua en la cabeza y me puso este esparadrapo. (Arango).

En esta crónica *Muerte y peregrinación ultraterrena del maestro Feliciano Ríos*, se nota entonces un manejo literario clásico de espacios narrativos, que se aprecia en obras de significativo valor estético como *Las Mil y una Noches*, (por el asunto de la oralidad en la narración) como ya se expuso, ya que inicia con el espacio narrativo clásico de un relato dentro de otro relato (estrategia de la caja china que abre espacios narrativos y recrea un personaje que se abre camino en otro espacio narrativo donde cuenta su historia), es allí donde Feliciano le cuenta al narrador, personificado en un niño todo sobre su supuesta muerte y peregrinación por el Infierno, producto de una “rasca”-borrachera- que se pega, de ahí, el relato se introduce en el espacio narrativo del salón del juicio de los muertos, y cuando es condenado a siete mil años en el Purgatorio bajo quinientos mil voltios de corriente, se introduce en el espacio narrativo de los peregrinos del Infierno, de donde por confrontación con el mismo Lucifer, salta hasta el Cielo donde es perdonado de toda culpa por Dios.

Allí es atendido personalmente por la máxima autoridad y sin intermediarios, parodiando las condiciones que llevan a los seres humanos a deambular por el camino del bien, si quieren la salvación, observándose que aunque en ocasiones quieran salirse de ese camino dadas las tentaciones, si se arrepienten serán perdonados, y por buen juicio nombrados ángeles. De este espacio narrativo del Paraíso Cristiano, pasa por acción de un garrotazo a la intimidad de su hogar, al lado de su familia, de donde salta de nuevo a la zapatería, y allí se cierra el círculo, condición ésta donde se percibe la hipertextualidad en la literatura.

5.2 El humor político en la obra de Rafael Arango Villegas

La obra literaria de Rafael Arango Villegas, siendo hondamente caldense y antioqueña en sus orígenes, es recursiva y atenta, se ramifica, permitiendo mostrar la Colombia de principios del siglo XX, logrando por lo tanto valorar aspectos de la época relacionados con la cultura, la política y la sociedad, todos mediados por el toque inteligente del humor.

La técnica narrativa de Arango Villegas, es portadora de una idiosincrasia y una estética propia, la cual le permite una identidad plena con sus raíces, tiene, además de lo ya dicho, un alcance universal por el manejo de los espacios narrativos y la conceptualización determinista en sus personajes. Estrategia narrativa que junto con el humor lo destaca como un literato que se sumerge en las tramas y dialoga con los personajes de su región. Identidad y sencillez, componentes distintivos de la contemporaneidad en la obra de Arango Villegas, no sólo alejando sus temáticas de la pomposidad de aquellos tiempos, en los cuales se diseminaba en nuestra región el canto a lo foráneo, con una licencia de corriente Grecoquimbaya, liderada por intelectuales de las letras, cuya mirada estaba puesta en otros horizontes, sino posicionándose con estilo propio y una estética costumbrista focalizada desde lo regional, por lo tanto permitiéndose licencias que otros escritores de la época no consideraban apropiadas, generando escozor en algunos círculos intelectuales, dada su crítica inteligente cargada de punzante ironía.

La escritura de Arango Villegas era tan perteneciente al modo de ser de la región caldense, como a los principios básicos y universales del hombre: la pena, el gozo, la muerte, la soledad, el odio, la pobreza, el trabajo, la ambición, entre otras. Es por eso que la chispa narrativa de Arango Villegas se percibe como una de las realizaciones literarias más originales, matizadas con el humor y lo popular, pertenecientes a esa tradición de narradores regionales que estuvieron contribuyendo desde la otra orilla, estableciendo nuevos parámetros para contribuir a un mejor nivel de reconocimiento sociocultural, generando por lo demás referencias más altas a nivel nacional.

Aunque podría señalarse a Rafael Arango Villegas como uno de esos prohombres que implantaron el humor en la literatura colombiana (valga el atrevimiento), sería justo este señalamiento, no porque haya sido el primero en utilizar esa forma de mirar el mundo, sino por la hábil solvencia de su garra narradora, para la construcción de historias que a cada momento transgreden las fronteras del género e incursionan en el relato fantástico, también por la veta crítica y trágica que (aunada a la constante auto-ironía y a la irreverencia), corren como un substrato del humor en su literatura.

Y por supuesto, sería imposible además de inútil tratar de aproximarse a la obra literaria de Rafael Arango Villegas sin tener en cuenta que el eje fundamental de su estética es el humor. Ese humor constituye en su obra, su filosofía, su norte vital, un modo radical de estar en este mundo, salir de él, descender hasta el Infierno y regresar ileso. De esa manera, el blanco de ese humor no podría ser otro que la vida en su totalidad: el acontecer de su ciudad y de las ciudades donde estuvo, sea en su provincia o en el extranjero, y por supuesto en su propia intimidad.

La postura consuetudinaria del sarcasmo y el humor cáustico va de las clases menos favorecidas hasta las más pudientes, estén estas últimas fuera o dentro del poder, contra los políticos y sus gobiernos, con sus frases de cajón, sus lugares comunes, sus discursos flojos y sin brillo, sus poses y mentiras, son vertidos como fuente primaria del ingenio popular para la construcción del humor político, desde la perspectiva cotidiana de los pueblos, para con ello tratar de suavizar las duras realidades de lo precario y la pobreza extrema, en contraste con la suntuosidad de los grandes bailes en los salones del Congreso, la más viva expresión del poder, del liderazgo en manos de una dirigencia. Y a esa clase de objetivos se dirige el manejo de la ironía en Arango Villegas, cuando en su prólogo dedicado al libro *“Risotadas”*, del sicólogo y humorista aguadeño Mario Jaramillo Duque, dice:

No es la inteligencia lo que nos distingue de los animales. Yo conozco mulas más inteligentes que un suplente a la Cámara. Lo que nos diferencia de las bestias -aparte del alma inmortal-, es la risa. De ahí que yo esté absolutamente convencido de que esas personas que no ríen nunca, esas a quienes dicen serias, son unos animales. Quien tome en sus manos este libro de Mario Jaramillo, uno de los más geniales humoristas colombianos, y no logre reír con todo el cuerpo, debe estar sobre sus lomos una enjalma y recluírse en

un establo. Ese es, sin duda alguna, un caso perdido de estupidez personal. (Firmado) Rafael Arango Villegas. (*Risotadas, 1945, prólogo*).

Esta clase de recursos comparativos resultantes de la suspicacia indígena de quien pone en duda tanta pulcritud y transparencia en la política, son los que dan lugar a un humorista como Rafael Arango Villegas, por cuanto el mundo real y cotidiano de su entorno pueblerino, lo que muestra es un puñado de avivatos y embusteros, que por su propia iniciativa se reclutan en cualquiera de las colectividades ideológicas que se trenzan en refriega electoral, con tal de mantenerse en las mieles del poder.

Para Arango Villegas, los suplentes a la Cámara eran lo más cercano al primer eslabón de una cadena de bufones, que hacen fila como recua para agradar al rey y sus vasallos con las monerías capaces de hacer en palacio; lo más parecido a un animal de cuatro patas que se deja llevar en una fila india, pero que, a su juicio, seguía siendo más inteligente el ejemplar caballar que esta clase de individuos, a quienes terminaba enterrándole un estoque con un concepto irónico y desvalorativo, por su vida ociosa y referenciada en un muelle de villanía.

No a todos nos parece humor las mismas cosas, la palabra graciosa para algunos resulta de mal gusto para otros -más cuando se sienten aludidos al considerar descarado y de mal gusto alivianar cierto temas-, pero lo que se debe reconocer es el consenso entre los estudiosos y los críticos, que observan que la obra de Rafael Arango Villegas nos presenta un humor inteligente, un humor caldense cargado de herencia antioqueña, paisa, raizal en pleno, matizado de una fuerte presencia de relaciones de intertexto con las fuentes de lo clásico, y la fresca presencia de lo contemporáneo. Tomando un ejemplo de escritor actual, con fino sentido del humor, cabe destacar al narrador español Eduardo Mendoza, en el cual se observa que a través de la mayoría sus libros, se destila una fina ironía, centrando sus argumentos casi siempre en historias con personajes disparatados, pero que dada la buena pluma del escritor, se recrean como relatos críticos de una sociedad corrupta, y adocenada.

Se dice que Latinoamérica necesita del humor político, que además de ser un condimento esencial en la literatura, puede ser la puerta a través de la cual se potencien los imaginarios colectivos y se permita la posibilidad de construir unas verdaderas democracias, abiertas estas al

debate y a la crítica. Alguien dijo que: “La risa tiene mala prensa porque los poderosos temen a la risa”, y probablemente sea éste el caso de Rafael Arango Villegas, de quien en los últimos treinta años no se ha vuelto a conocer reimpresión alguna, no obstante haber sido fuente de inspiración de los hombres de la radio, humoristas, periodistas de prensa, narradores y poetas que le fueron sucediendo.

En casos como el del aguadeño Mario Jaramillo Duque, está presente, no el comentarista crítico e irónico, sino el gozoso y solvente contador de historias que fue Rafael Arango Villegas, creador de personajes de inolvidable cuño individual y de situaciones llenas de vivaz encanto, quien además nos defiende de la pomposidad, la solemnidad y la cursilería de los salones cultos, así como también de los retóricos veintijuleros.

También nos recuerda que el humor presenta matices, y en ocasiones nos muestra lo insignificante y fútil de nuestra existencia, y sin duda, por eso es un elemento esencial en autores como Franz Kafka o Milán Kundera. Y por demás, no podría esperarse menos de una sociedad que no ha aprendido a ver con buenos ojos las parodias y las posturas humorísticas, por cuando el comodín ha sido la misma sociedad, dada las instancias del poder, la religión o la política.

Pero para producir verdadero humor político se requiere indefectiblemente una vasta cultura general en todos los frentes y sensibilidades, y de eso Rafael Arango Villegas tenía buena dotación, narrador de situaciones y crítico mordaz, quien con total naturalidad, después de analizar la tasa de cambio o las Reservas del Oro del Banco de la República, o proponerse como delegatario del presidente Olaya, a quien llama cariñosamente “Enrique”, para resolver el tema de la deuda externa ante el gobierno norteamericano, el narrador pasaba a liderar el comunismo con un doctor Carrascal y una Maruja Cano que lo único que le interesaba a esta última, era que le metieran dinamita al pueblo. (Arango, 1979, 336), pero no contento con semejante perfil de combatiente revolucionario, pasaba a recitar la prosa de José María Vargas Vila sobre Eva:

¡Cómo es la vida de cruel, de miserable, de ruin! Por supuesto que yo no culpo a nuestra madre Eva. Ella, la pobre, no tiene la culpa. Ella que era toda inocencia y candor, y amor ardiente y puro, no hizo sino seguir los impulsos de su noble corazón y, víctima inocente, enloquecida de pasión, se entregó en brazos del hombre que la amaba tiernamente y le

mostraba, allá tras las doradas colinas del himeneo, todo un mundo de dichas inefables, y de inacabadas dulzuras. <Aura o las Violetas>” (Arango, 1979, p334).

Se nota en el maestro una persona versada, su bagaje le permite calibrar muy bien una postura política con respecto a la literatura y el poder, siempre desde la perspectiva del humor.

Tampoco se puede perder de vista la postura que Rafael Arango Villegas cuando asumía como cronista de prensa, sabiéndose en una posición privilegiada podía trasegar con sus análisis y críticas por el hilo delgado del veto y la censura (que al parecer aún lo persigue), con respecto a aquellos sectores acomodados de la sociedad, para quienes era difícil asumir su propio patriotismo, su identidad cultural y sus valores cívicos.

Y así fue como opinó con propiedad sobre las modificaciones a los tres puntos del Brasil, para el arreglo de la cuestión del Puerto de Leticia: “El cabo Sánchez Cerro, y los demás tenientes, que con él manejan la diplomacia en Lima se están enredando de tal manera en las espuelas, que es casi seguro que se van a degollar con ellas” (Arango, 1979, 338).

Otro aspecto interesante en Rafael Arango Villegas, es la forma meticulosa como estudia con antelación un tema, antes de acometer alguna crónica que le dé pie para el humor o la parodia, porque en el manejo de las relaciones de intertextualidad, está más que visto su dominio, cobertura literaria y ecuanimidad política. Su genio para fabular asuntos de difícil abordaje, como los que tiene que hacer la policía en la ejecución de una orden de captura, y en donde el tratamiento narrativo del cronista con respecto a la susceptibilidad de la familia y los amigos del convicto, le indica que debe ser manejado con respeto, teniendo presente, que el reto del humor es el camino más difícil para hacerlo.

Sin embargo, en la crónica “*A Justiniano lo llamó el gobierno*”, con un epígrafe de don Julio Arboleda en el que dice: “En la guandoca estoy, ¡Dios de mis padres...!”, podemos encontrar esa pluma de buen narrador, para jugar con los marcos conceptuales y los eufemismos de un requerimiento, tal como si se tratara de los protocolos de un importante funcionario que recién es requerido para posesionarse en un importante cargo.

¡A Justiniano Londoño lo llamó el gobierno! El gobierno uncinariásico de Chinchiná. Parece que Justiniano va a ocupar un alto <puesto> (segundo piso) en la... <guandoca> municipal. Los términos del mensaje (...) son tan expresivos, tan obligantes, tan comprometedores, que parece casi imposible que él pueda excusarse de ocupar el <puesto>. En cuanto a la naturaleza de éste, no se sabe nada todavía <pero se entiende> (como dicen las Hijas de María de Ginebra) que dicho puesto se relaciona con las <obras públicas> (banqueos, carreteo, desyerba de calles, etc.), según lo da a conocer el comunicado oficial. (*Arango, 1961, 466*).

Labores éstas con las que los reclusos podían purgar más rápido una condena por aquellos tiempos, que para el caso del sujeto en cuestión, era un castigo ejemplarizante, el negarse a construir un pozo séptico (inodoro de hoyo) en el patio.

Y continúa el relato:

El mensaje en referencia termina con los siguientes obligantes términos: <Parágrafo. Como el señor Londoño es vecino de Manizales, comisionase al señor alcalde de ese lugar =dizque <lugar> Manizales= para que se sirva notificar a dicho señor la resolución anterior =el nombramiento para el puesto=, y remitirlo con las seguridades del caso. Notifíquese y cúmplase>. (...) Este partirá para San Pacho (cárcel de Chinchiná, y que antes se llamaba San Francisco) en estos próximos días. Irá en <Bola de Nieve> (vehículo de la policía) cubierto hasta la entrada del pueblo. Allí descenderá del <carruaje> y será recibido por varios representantes del gobierno, con rifles y con bolillos. En seguida se iniciará el desfile por la calle real, hasta la casa consistorial, en donde tomará inmediata posesión del <puesto>. (*Arango, 1961, p 468*).

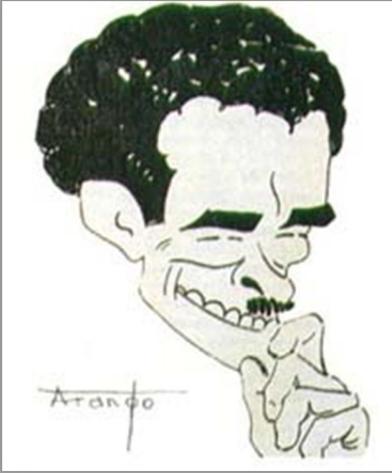
O mejor aún, se hubiera retomado la opción, desde la iniciativa del elector primario, de realizar una profunda transformación en el sistema penitenciario con la incorporación de un esquema de labores físicas, que permita la realización de obras públicas por parte de esos provocadores reclusos que antes fungían de congresistas, contratistas o políticos, como nos lo pinta Rafael Arango Villegas, para el caso del reconocido ciudadano Justiniano Londoño quien recibió su merecida condena por negarse a construir un inodoro de hoyo en el patio de su casa.



Fotografía de Rafael Arango Villegas en 1932, época en la que ejerció su profesión de comerciante y empleado público, junto a una próspera actividad literaria.

Conclusiones

Valor estético y vigencia de la obra de Rafael Arango Villegas



Una obra literaria alcanza su máximo valor al ser leída, de allí que su función sea la de encantar a los hombres y mujeres que asumen un contacto con ella, con el afán de diversión en algunos casos, o con el propósito de explorar su valor como pieza estética, en otros; lo cierto es que, en un caso u otro, aparece la crítica intelectual que permite escrutar la obra de muchas maneras, tal como sea posible y lo permita el texto.

La experiencia literaria de Rafael Arango Villegas nace en la observación de las costumbres de su pueblo, es él quien se atreve a contar la cotidianidad desde sus calles, él mismo se hace pueblo como uno más de sus personajes. El escritor se percibe como el campesino que toma partido desde las situaciones de su entorno, y le permite ir descubriendo lo social que enlaza con el acontecer de su gente, que se recrea y vive en sus valores regionales. Todo se hace inquietante, allí el campesino se vuelve protagonista con su pujanza laboriosa. Se describen situaciones desde la mirada del hombre de pueblo, para tratar de sacar de la dura faena diaria una sonrisa; sea ésta por compasión o con el tono jocoso de la parodia, bajo cuya elaboración punzante se genera la crítica social. Es así como los personajes de Arango Villegas condicionan su existencia bajo la mirada de la tradición; reflejando lo que por costumbre se ha enseñado.

La obra de Rafael Arango Villegas se sitúa en la perspectiva del costumbrismo de la gran tradición antioqueña, cuya vertiente más importante está encarnada en la figura de Tomás Carrasquilla. Esta perspectiva costumbrista de raíces populares está determinada por el

conocimiento de las obras de los escritores regionales que lograron con sus particulares estilos romper con lo local, ampliando las fronteras del mundo cultural que le correspondió vivir al escritor. Así, pues, Arango Villegas se sitúa en una tradición de la prosa que se aleja del Grecoquimbayismo; su prosa supo dialogar con autores como Benjamín Baena Hoyos, Adel López Gómez, Eduardo Caballero Calderón, Euclides Jaramillo Arango, Luis Yagarí, Efe Gómez, Luis Donoso, Luis Eduardo Nieto Caballero, Baldomero Sanín Cano, Guillermo Valencia, Juan Ramón Segovia que era el seudónimo de Humberto Jaramillo Ángel, Tomás Calderón y con el gran Tomás Carrasquilla. Recordemos que el maestro Arango Villegas supo capitalizar sus tres viajes a Europa⁸, formando una visión del mundo y un estilo propio desde el humor; su experiencia cosmopolita le permitió también tener una visión más amplia de la literatura a través de las lecturas que hiciera de Cervantes y las *Mil y una noches*, por ejemplo. Los escritores de la época hacían crítica y resaltaban la obra de Arango Villegas. Le escribían cartas elogiosas, resaltando la elocuencia de su humor, tenían contacto con su lado más intelectual, pues era llamativo que un escritor de su época en la región del Antiguo Caldas, hiciera crítica social, siguiendo la tradición de Tomás Carrasquilla, pues su palabra envuelve la raíz del alma campesina.

Si en Antioquia fue Carrasquilla, en Manizales quien mejor plasmó el espíritu montañero en el papel fue don Rafael Arango Villegas, autor de la novela *Asistencia y camas*. En la mayoría de las bibliotecas privadas más encumbradas de nuestra aún más encumbrada ciudad de Manizales, hay un ejemplar de sus *Obras completas*. Cosa curiosa, por lo demás, pues pese a ser un próspero empresario, viajero y con plata en los bolsillos, Arango Villegas se sentía el más montañero de los montañeros.

Su única novela refleja el carácter de las personas de su región, sean estas inocentes, dicharacheras, aguardienteras, espontáneas y, sobre todo, frenteras. Varios de sus personajes son representaciones vívidas de los distintos tipos de habitantes de pueblos y montañas: doña Petra, mujer recia, brava y mandona que desbarataría en par patadas cualquier teoría feminista de Florence Thomas; o Julito, el hijo vago y pícaro que es capaz de timar incluso a su propia madre.

⁸ Esta información se tomó de la *Revista Eje 21*, recuperado de www.eje21.com.co, en el mes de agosto de 2014.

Lo que nadie puede negar, por mucha pena que le dé admitirlo, es que la sabiduría montañera es muchas veces más efectiva que cualquier compleja teoría intelectual. Muy presente está lo que le dice Petra a sus hijas, cuando éstas se muestran reacias a estudiar: “Pues ustedes verán. Lo único que les digo es que cuando uno es bien bruto no vale ni una patada en el trasero, aunque tenga más plata quel diablo. En cambio el que sabe es siempre gente onde esté” (*Asistencia y camas*, p.72). Pero quizás la mejor característica del montañero es su inocencia. La misma doña Petra da muestra de ello cuando, convencida de que tener calzas de oro es cosa de personas distinguidas, lleva a sus hijas a la dentistería para que les dejen las muelas brillantes. Cuando el doctor, sorprendido porque las muchachas tienen los dientes en perfecto estado, le dice que no vaya a cometer semejante barbaridad, ella saca pecho y responde furiosa: “-usted nada tiene que ver con eso – contesto Petra- Vea a ver si quiere hacer el trabajo, y por cuanto lo hace. Si no, que lo haga otro. (...) Y el doctor: –Y como cuántas calzas querría usted que le pusiéramos a cada una? –Pues usted verá; la cuestión es que sean hartas y bien grandes, cosa que cuando abran la boca se les vean desde lejos. Eso es lo que me gusta a mí”. (*Asistencia y camas*, p.74)

Y más adelante continúa el narrador de *Asistencias y camas*:

Y ahora que hablamos de dentistas y montañeros, no puedo dejar de mencionar la anécdota que me contó hace poco Jorge Juan Tobón, prominente odontólogo que tiene su consultorio en el barrio La Asunción de Manizales. Como está ubicado en un sector más bien popular, su clientela es variopinta: al lugar llegan pacientes de barrios aledaños y también de la galería, que es como aquí se le llama a la plaza de mercado. Un día entró al consultorio un tipo ya maduro, de camisa abierta, sombrero y poncho al hombro, que no tenía en la boca más que dos dientes: uno en la parte de arriba, a la derecha, al lado de donde alguna vez estuvo un colmillo, y el otro abajo, en el extremo opuesto. Ambos se sostenían de milagro. Tras hacerlo abrir la boca y mirar con detenimiento la fugaz dentadura, Jorge Juan, intrigado, le preguntó:

–Oiga hombre, ¿y usted por qué lado come?

El tipo cerró la boca, ladeó un poco la cabeza, y luego de mirarlo un rato y pensarlo bien, respondió como si fuera la cosa más natural del mundo:

–Pues por los lados de la galería, doctor.

Vital y sutil manejo del humor.

En el retrato de Rafael Arango Villegas que hace el periodista y escritor Martín Franco Vélez, (Manizales, 1981), editor de la *Revista La Barra*, nos revela la simpatía que tenía Arango Villegas por sus tradiciones y costumbres, orgulloso de su raza y vivo retrato de un fabulador empecinado en hablar de su cultura y ancestros. Crítico social y humorista, el maestro, bajo la sombra de su pluma logró trazar un panorama cultural que trascendió las fronteras de su tierra, y a su vez confirmó el orgullo de sentirse paisa.

En nuestra perspectiva, Rafael Arango Villegas como narrador comprometido con su tierra actúa creativamente y de manera decidida en un proceso de *transculturación*; es decir, de renovación de una tradición de la palabra que tiene un origen en las regiones, siguiendo las tesis de Ángel Rama cuando señala que los regionalistas recuperan de la tradición su capacidad de penetrar en la realidad, proceso que se llevó a cabo también en Antioquia en la figura de Tomás Carrasquilla. Así, Rafael Arango Villegas en esencia liderará el proceso de una nueva manera de contar desde el humor en la región del Viejo Caldas. A este respecto, Ángel Rama ilustra la idea de la *transculturación* desde las regiones, en la perspectiva de Fernando Ortiz, quien en los años 40 y desde la antropología cultural refiriéndose al caso cubano y por extensión a toda América Latina, sugirió que en los estudios de la sociedad y la cultura se utilizara un término distinto a *aculturación* –por considerarlo una categoría difusa, que atiende más a la capacidad que tienen ciertos mecanismos ideológicos de la sociedad para alienar y cosificar al individuo-, y que en su lugar se considerara la categoría de *transculturación* para referirse a los procesos de transformación de las ideas, las visiones del mundo, categoría que permite, igualmente, establecer marcos de interpretación de los fenómenos estéticos y las huellas que dejan las influencias de una tradición en el porvenir de los textos, lo que significa, del mismo modo, el desentrañamiento del origen de las costumbres y las tradiciones para situarlas en la perspectiva de una renovación necesaria en el orden de las ideas y las nuevas estéticas, por cuanto como señala Ortiz, citado por Rama “... el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial desculturación y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse neoculturación.” (Rama, 1984, 39)

En este contexto, situamos la obra de Arango Villegas como *transculturador narrativo* o *aculturador narrativo* -como diría Ángel Rama para darle una nueva dimensión al concepto, pues Rama insiste en que no necesariamente la *aculturación* significa pérdida de la cultura precedente- por cuanto su obra viene a significar un cambio de paradigma estético siguiendo la línea de la gran tradición costumbrista que tiene en Tomás Carrasquilla a uno de sus fundadores, obra que significa en la literatura del Gran Caldas un viraje hacia otra forma de contar los fenómenos sociales y culturales, con un renovado lenguaje marcado por el humor y la idiosincrasia del pueblo, viraje que vino a significar en Arango Villegas el alejamiento de la estética Greco-quimbaya que hemos estudiado suficientemente en esta investigación a la luz de Jaime Mejía Duque quien manifiesta que el Greco-quimbayismo fue la expresión de una clase acomodada a quien no le interesaron los contenidos, una clase culta en el poder que estaba más interesada por el adorno de la palabra, por una forma clásica vaciada de contenido social o de tipos humanos. Es por ello que, siguiendo los postulados de Ángel Rama en su texto *La transculturación narrativa en América Latina (1984)* y su capítulo *Regiones, culturas y literaturas*, encontramos un camino para situar la obra de un escritor como Arango Villegas quien se ubica en la perspectiva de una tradición costumbrista más apegada a la tierra y a los tipos humanos que la alimentan, una tradición que hemos denominado en esta investigación, siguiendo a Bajtín, la tradición de la *palabra ajena*; es decir, la tradición del reconocimiento del otro cultural a través del encuentro con su palabra y su visión del mundo. Ángel Rama, al estudiar la idea de la *transculturación* en las regiones de América Latina, insiste que es en ellas, en su intimidad cotidiana, en donde se opera de una manera sistemática y coherente la transformación de la vida social en el continente, a través de la oralidad, la dimensión lingüística de lo popular.

Rafael Arango Villegas, ante una mirada desprevenida pasaría como un escritor local, figura enmarcada en un costumbrismo de montaña, pero no, en esencia es un narrador que asume un compromiso con la literatura, a partir de una narrativa clara y fluida, apostándole a una forma de contar su pueblo. Trasciende la montaña y sus lectores y se matricula dentro de la corriente de narradores humoristas que retratan su pueblo, su región y su país (en costumbres políticas y económicas), aplicando técnicas narrativas básicas dentro de la forma de hacer literatura.

Rafael Arango Villegas, un hombre que, al decir de Otto Morales Benítez, tenía una vena literaria que le permitía administrar el fabular con una soltura impresionante; “Es bueno repetir que es un escritor de calidad. Su prosa tiene abundancia verbal, que ciñe al rigor gramatical, con destacados adjetivos. Con una manera delicada de narrar. La abundancia de sus descripciones es parte de la generosidad de su prosa...” (*Líneas culturales del Gran Caldas*, p.274).

Este escritor tuvo la fortuna de interpretar la idiosincrasia del paisa de manera talentosa. Tanto que los estudiosos de su obra se detienen en sus aportes al conocimiento del habla popular en los riscos antioqueño-caldenses. Todo, ligando su origen a los colonizadores de montaña, los arrieros, cuenteros y los campesinos fabuladores de camino.

La literatura caldense, de la mano de Rafael Arango Villegas es, sin duda, hondamente antioqueña en sus raíces, tiene, por su vinculación eficaz con las corrientes de la mejor literatura costumbrista colombiana, una resistencia al paso del tiempo, ligando identidad y contemporaneidad. Una escritura tan perteneciente al modo de ser de la región como a los universales del hombre: la pena, el amor, el gozo, la muerte, la soledad, el odio, el trabajo, la ambición. Y la obra de Rafael Arango Villegas pertenece a esa tradición, a la vez que contribuyó a llevarla a su mejor nivel. Aunque no podría señalarse como el fundador del humor en la literatura colombiana, hizo mucho por su desarrollo, no porque haya sido el primero en utilizar ese «recurso» -con más exactitud: esa visión del mundo- sino por la intensidad y la extensión que éste tiene en su obra; leerlo solo desde esta perspectiva es empobrecerlo, pasar por alto no solo su garra narradora, su magnífica solvencia en la construcción de narraciones- «historias», porque incluso sus crónicas a cada momento transgreden las fronteras del género para incursionar en el relato-, sino la veta crítica y trágica que, aunada a la constante auto-ironía y a la irreverencia, corre como substrato de su humor. Por supuesto, sería no sólo imposible sino inútil aproximarse a su obra periodística y literaria intentando pasar por alto, por un lado o por debajo de su eje fundamental: el humor.

Por otro lado, interpretando la propuesta estética de Rafael Arango Villegas, encontramos cómo su realización plena se evidencia en la categoría de *placer del texto*, enunciada por Roland Barthes, ya que desde la misma puesta en escena del hecho narrativo, Rafael Arango Villegas

genera hilaridad, recrea el hábito de la alegría y contenta el intelecto al encuentro entre realidad y fantasía, siempre mediado por sus palabras conciliadoras con la imaginaria popular. El escritor narra su sociedad, enaltece la cultura de la misma. Se deja percibir en sus escritos que su representación vital proviene de la manifestación y esencia de la tradición, de su esencia paisa. Además nos invita a ser partícipes de su lectura a partir de la recreación de cuadros de costumbres, pasajes de región y retratos de la idiosincrasia y empuje emprendedor del campesino caldense.

Para Barthes, el *placer del texto*, es irreductible a su funcionamiento gramatical, va más allá, es feno-textual, y como el placer del cuerpo es irreductible a la necesidad fisiológica, de igual manera como ocurre con la escritura de Rafael Arango Villegas, “se percibe que el placer del texto es ese momento en que mi cuerpo comienza a seguir sus propias ideas – pues mi cuerpo no tiene las mismas ideas que yo”. (*Barthes, p.29*).

La narrativa de Rafael Arango Villegas se construye sobre un formato corto, un humor punzante de situación, lo cual permite afirmar como dice Barthes “un texto sobre el placer sólo puede ser corto (así como se dice: ¿eso es todo?, es un poco corto)” (29); en pocas líneas se cuenta una historia como crónica, un relato, una narración con tintes políticos o una crítica social parodiada, porque el texto de placer enaltece el ánimo lector y regocija el intelecto, al permitirse interactuar con un lector activo, partícipe y esclarecedor de hechos y situaciones, a partir de sus experiencias culturales, “porque el placer únicamente se deja decir en forma indirecta a través de una reivindicación (yo tengo derecho al placer)” (*Barthes, p.30*).

Si contrastamos a Rafael Arango Villegas con un contemporáneo suyo, Bernardo Arias Trujillo, observamos que éste último se apartó del costumbrismo para novelar de manera particular el paisaje y el valle de Risaralda, dando protagonismo a la diversidad cultural de la región (el esclavo negro, el indígena y el colonizador blanco), y especialmente al campesino, al arriero, al trabajador del pueblo, al mercader; en su novelística de la cultura caldense se representa una amalgama de los seres que la habitan. Basta ver la proyección cosmopolita de Bernardo Arias Trujillo en las fotografías de la época y en su rúbrica, los sitios que frecuentaba,

tertulias en cafés que reunía a la clase social de la época.⁹ Mientras Rafael Arango Villegas se personificaba como campesino en algunos de los cuadros de costumbres que conocemos (aunque en otros aparece como un aristócrata), ya tenía una familia compuesta por siete hijos, lo que denotaba una particular forma de asumir la vida desde la defensa de los valores campesinos y familiares. En este contexto, también es importante destacar el pensamiento político nacional de Arango Villegas, pues en algunas de sus reflexiones que conocemos, se lo siente preocupado por las relaciones difíciles con el Perú en la época del gobierno de Olaya Herrera, y la influencia ostensible de los Estados Unidos en aquel conflicto entre Colombia y Perú.

El valor literario de Rafael Arango Villegas se hace una constante a través de los años, sin importar que los tiempos cambien, que la ciudad en su diario trajinar acorrale la tranquilidad de los hombres, porque a través de los años, el pueblo se ha crecido y hoy es la urbe de cemento, que amontona las necesidades de las personas. Allí siempre de por medio estará la esencia de ese hombre que se atrevió a contar sus encuentros con la tradición de su pueblo, haciendo de lo cotidiano una estética narrativa a través de la literatura, tratando de no olvidar el valor de su tierra y sus costumbres, porque en últimas son las que perviven en el tiempo.

Observando detenidamente la obra de Rafael Arango Villegas (1889 -1952), allí se establece un vínculo con lo popular a través del humor, se visualizan tradiciones y costumbres de la región cafetera. Es el autor quien se personifica y vive para sus narraciones, se observa al hombre del campo y al habitante del pueblo, como personajes que se relacionan en situaciones jocosas.

Algo importante, que es necesario destacar, es la posición del escritor como agente observador que asume las historias de la cotidianidad con estilo propio, poniéndolas al alcance de su mano para ser pulidas en sus escritos, siempre contando con el ingenio y el toque de verosimilitud que otorga el trabajo narrativo bien hecho.

⁹ Para ampliar esta información consultar el libro *Bernardo Arias Trujillo, el intelectual*, del escritor caldense Albeiro Valencia Llano.

Rafael Arango Villegas se permite hacer visible y relevante lo popular, así mismo rescata las raíces culturales de su región y de la nación entera, en un momento de la historia de Colombia de muchos cambios políticos y sociales.

A lo largo de la investigación se ha hecho un recuento de su obra y un estudio pormenorizado de su estética, la cual se deja percibir como una narrativa que parte desde lo regional en contacto con sus raíces campesinas, direccionando la visión de lo popular hacia un engranaje con una literatura universal, dadas las temáticas tratadas y el interés literario en relación con sus personajes presentados.

La comicidad como sustrato está presente en toda su narrativa, pero para direccionar la investigación se hizo un acercamiento a su vida y un posterior estudio de su obra *Bobadas mías*, en la cual se analizaron los dos cuentos antes mencionados, *Cómo narraba la historia el maestro Feliciano Ríos* y *Muerte y peregrinaciones del maestro Feliciano Ríos*, todo bajo la relación pertinente con las categorías ligadas a la hipertextualidad, en especial la parodia y el hecho satírico, estudio teórico donde se aborda de manera aplicada el cuadro general de las prácticas hipertextuales, el cual presenta en su interior las relaciones de transformación de los elementos narrativos, y que permite, de este modo, generar la parodia y su consecuente hecho humorístico.

Nuestra literatura cargada de diletancias psicológicas amargas y a la vez de audaces fantasías desprovistas de humorismo, corroboran una vez más que esta ausencia del ingenio y de la chispa en la narrativa, le dan plena vigencia a un autor como Rafael Arango Villegas, quien se permite con su agudeza mental llenar parte de estos vacíos con temáticas humorísticas, de modo que puedan darle forma y sello de identidad a una postura literaria en función del goce y la risa.

Esta obra pese a ser del pasado adquiere vigencia al ser releída, por lo tanto merece ser estudiada y analizada desde la perspectiva de la crítica social mediada por el humor, como quiera que lo cómico ocurre cuando el héroe no llega al ideal de perfección esperado por algún escollo del camino, y se reafirma justificándose, parodiándose o jocosamente riéndose de su suerte, y a su vez se libera del tedio de la vida cotidiana, en situaciones muchas veces difíciles de entender.

Quizás por la equivocada percepción de cajón de los recuerdos, o la invisibilidad a la que ha sido relegada la obra de Arango Villegas, al igual que la de muchos otros escritores, poetas y humoristas en Colombia que pertenecieron a la provincia (un país que ríe con desconsuelo y llora con esperanza sus desgracias, y al que le falta leer más su pasado), el humor político y social de Rafael Arango Villegas podría ser pionero de una corriente de humoristas en la literatura colombiana. El humor político es inteligente, supone reflexión, madurez, el aprender a tolerar al que piensa diferente, a no tomarse demasiado en serio los asuntos de la vida cotidiana, ni mucho menos, hacerlos tan importantes que nos quiten momentos para la reflexión y la felicidad, y en concordancia con ese mal entendido estereotipo de ser país del tercer mundo, se nos tilda de poco evolucionados, de personas que se toman todo en serio y en la mayoría de los casos, en extremo, hasta llegar a la violencia.

Sin embargo, de la vigencia periodística, literaria y el efecto sociológico de esta clase de recursos humorísticos (propuesto por Arango Villegas desde la década de 1930), surge la necesidad de reinventarlos, por cuanto pueden ser hoy día más fuertes (como necesidad), de lo que se creía en lo relacionado con el efecto paliativo que se produce en la psicología colectiva, cuando se irrumpe con la palabra en la ridiculización de los políticos y la mofa del establecimiento.

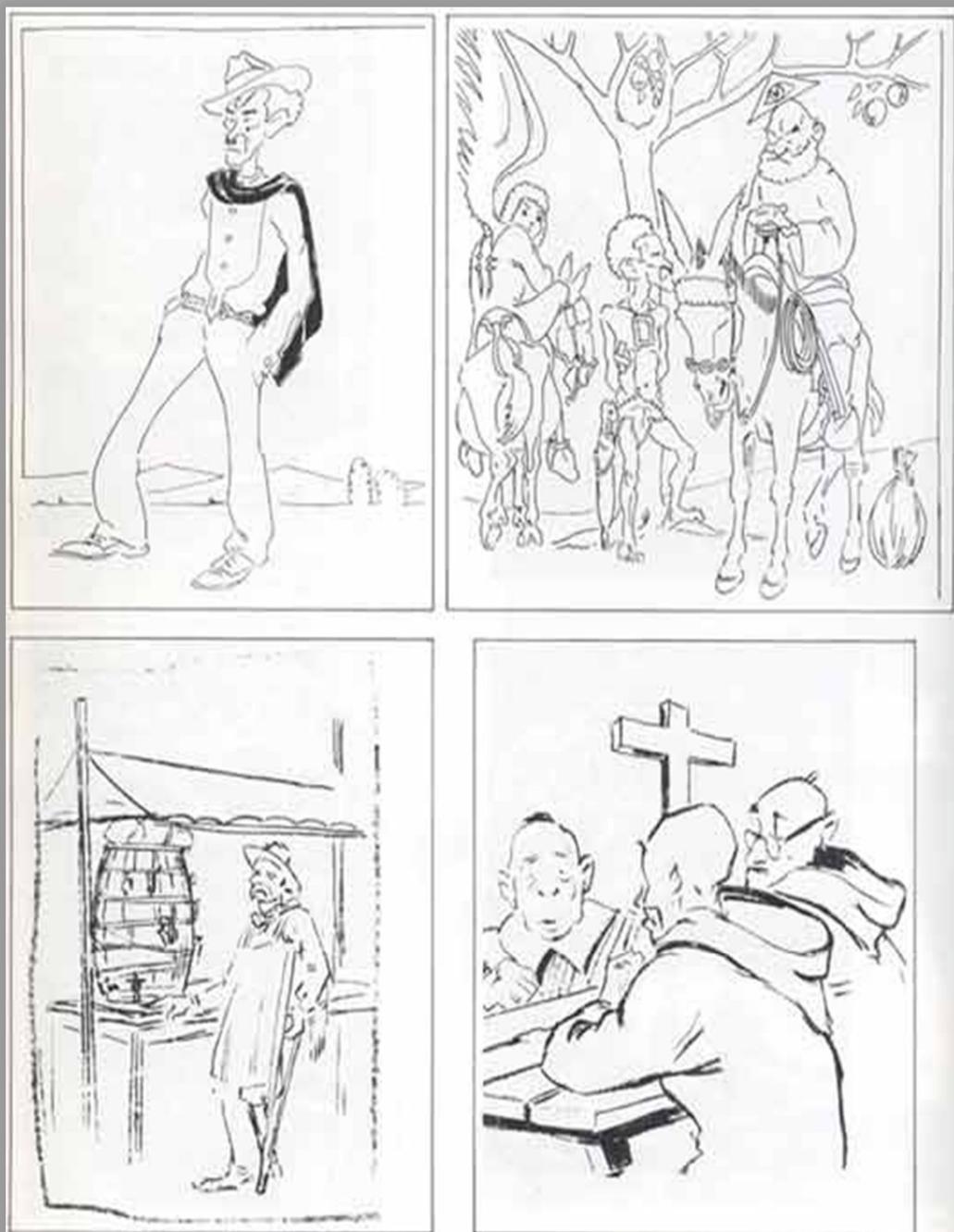
De ese universo chispeante, con que nos hace reír Listz (seudónimo del autor), al observar la mediocridad de los baluartes de la “cosa pública” (cual una extensa playa saturada de chispitas de oro), está compuesta la obra de Rafael Arango Villegas, lo que le da total vigencia y una clara postura de hombre sensato y ponderado, frente a las decisiones que en manos de unos cuantos privilegiados, pocos a decir verdad, afectaban y afectan el destino de muchas personas, porque hasta donde se tiene referencia, las condiciones desde entonces no han cambiado en este campo. Y no solo no han cambiado, sino que las circunstancias han empeorado en estos tiempos, con los vergonzosos escándalos de desfalcos en manos de los más altos y reputados funcionarios, a quienes, cuando la justicia los alcanza y los medios de comunicación los publicita, el pueblo (desde sus más encumbradas clases hasta las más humildes), los censura con su humor perceptible en corrillos y en conversaciones de café, buscando la oportunidad para ridiculizarlos y hacer distancia con respecto a sus conductas, con la mofa y con la risa sarcástica.

Ahora, para ir ajustando el final con “puerta de tranca”-como diría el maestro Arango Villegas-, se podría afirmar que día a día, en la época actual asistimos a espacios narrativos diversos, y a la manifestación de otros lenguajes donde el uso de la parodia y la intertextualidad se han hecho recurrentes como herramienta y aliciente que justifican el humor, para mirar con gracia y jocosidad las realidades económicas, sociales y políticas del momento. Realidades por lo demás preocupantes, las cuales siendo formas inteligentes de crítica social, podrían ser el vehículo expedito para la reconstrucción de un país enseñado a soportar la violencia desde muchos flancos. Por fortuna y para complacencia del público lector encontramos a escritores como Daniel Samper Pizano, Daniel Samper Ospina, Luis Noé Ochoa, y otros que se suman a carnavalizar el estado y las altas esferas , y también a caricaturistas como Matador, Vlado, Pepón, Papeto, Mil, entre otros, que perciben con jocosidad el acontecer social de Colombia, destacando funciones afectivas y cognitivas entre los individuos y su acontecer social, identificando nuestra idiosincrasia, teniendo en cuenta que entre ellos y una acertada lectura del país, se pueda lograr resarcir un largo camino y volver a ser nosotros mismos, siempre buscando la mejor manera de contar historias desde nuestra propia realidad social.



Caricatura que reflejaba la incertidumbre económica de la época, resaltada con humor sarcástico por Rafael Arango Villegas. Ilustración de Alberto Arango Uribe para la obra *Bobadas mias...* de 1933.

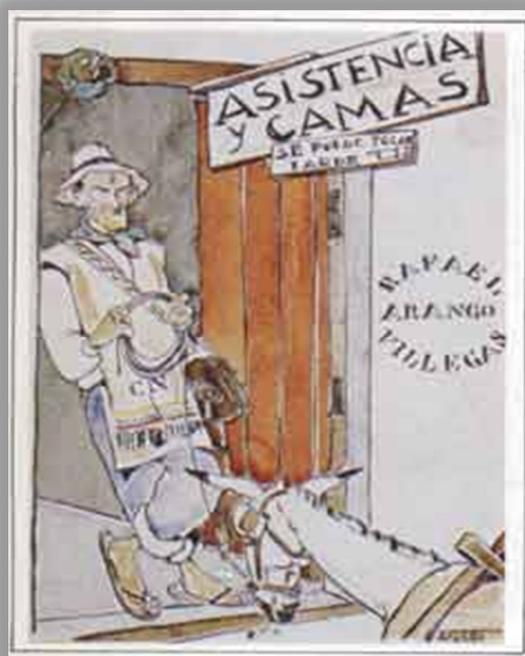
ANEXOS



Ilustraciones hechas por Alberto Arango Uribe, para diferentes obras del autor, Manizales, 1933.



Portada de la obra *Pago a todos*, editada en Manizales, 1934



Portada de la Novela corta *Asistencia y Camas*, editada en Manizales, 1934

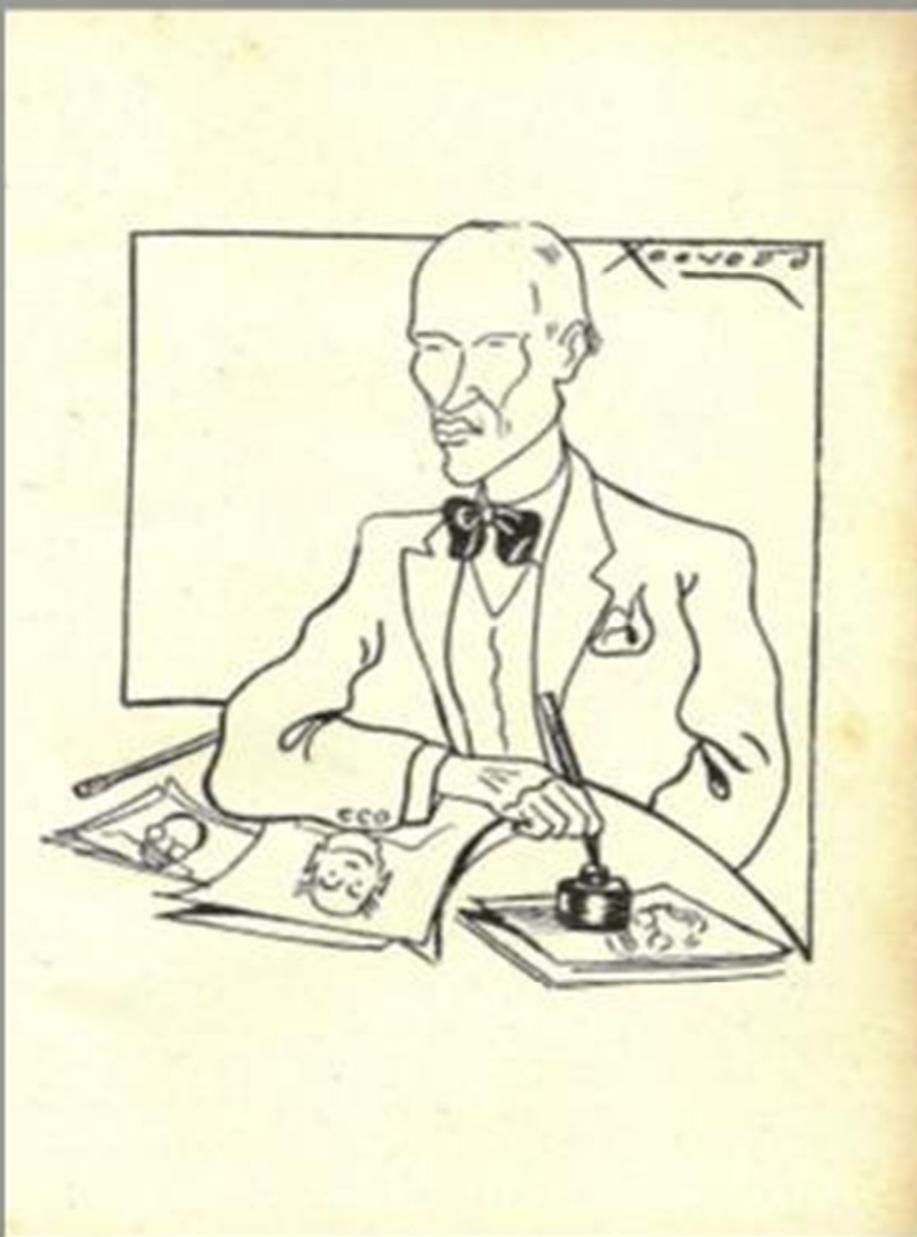
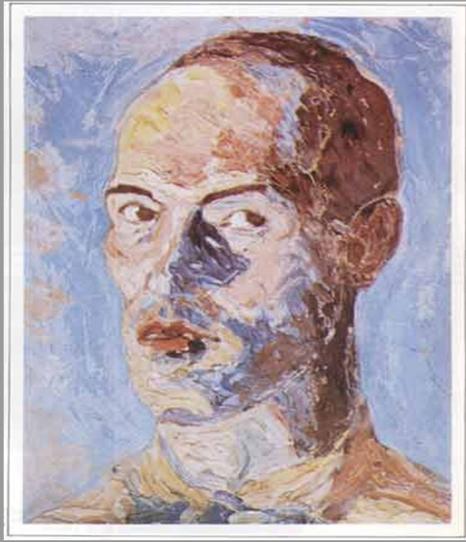


Ilustración del maestro Alberto Arango Uribe, elaborada por Samuel Acevedo, estudiante aventajado y uno de sus discípulos en la Escuela de Bellas Artes de Manizales, 1934.

ALBERTO ARANGO URIBE, CARICATURISTA DE TRAZO COMPROMETIDO



Autorretrato. Oleo sobre lienzo 36x26

No se podría terminar este acercamiento a la obra de Rafael Arango Villegas, sin mencionar a un asiduo colaborador de la misma, el artista Alberto Arango Uribe, quien siempre ilustró las obras del maestro Arango Villegas. De él, afirmó con entrañable afecto el escritor:

“Los dibujos de Alberto Arango Uribe tienen un mérito extraordinario. Especialmente en la caricatura, o dos o tres líneas firmes y otras tantas apenas esbozadas hacía una caricatura perfecta de cualquier persona apenas vista una vez. También sus paisajes, óleos y acuarelas, son de verdadero mérito. De su valor como pintor y dibujante quedan irrecusables testimonios en la Escuela de Bellas artes de Manizales, que el organizó, en su carácter de fundador y primer director. Quienes fueron sus discípulos en dicha escuela, recuerdan a su maestro con verdadero cariño y proclaman su extraordinario valor como maestro y como artista” (*Arango Villegas, Obras completas, p.738*)

José Hurtado García, en su libro “*Ayer*”, hace una referencia de fina calidad a la obra del artista:

Armado de su lápiz, fue un profesor de batallas intelectuales. Dominó siempre en él la devoción por la caricatura que es el arte más varonil, que nos llega casi desde el principio de la historia. Donde hay una injusticia, el caricaturismo esgrime el lápiz. La vanidad humana tiene allí su castigo. Sin ser fecundo nuestro país en humoristas gráficos para la fecha, década del 30, tiene sin embargo desde el siglo diecinueve artistas que nos han hecho sonreír. (*Ayer, Hurtado García, p.114*)

Recordaba el maestro Arango Villegas a su entrañable amigo, en un escrito para el periódico “*La Patria*”, fechado el 8 de septiembre de 1951, en el cual destacaba lo siguiente del artista:

“Han pasado diez años desde la muerte de Alberto Arango Uribe y yo puedo decir, seguro de no faltar a la verdad, que casi no transcurre un día sin que su recuerdo venga a mi memoria. Porque, además de los lazos de sangre -siendo primos-, nos unía una amistad que arrancaba desde nuestras propias cunas, ya que la casa de sus padres y la de los míos estaba separada solamente por una pared medianera. A veces el vaivén de la vida nos separaba por temporadas más o menos largas, pero siempre manteníamos un estrecho contacto espiritual.” (*La Patria*)



Caricatura de Alberto Arango Uribe, hecha por Acevedo, 1934.

“Como artista Alberto valía muchísimo. Pero para mí valía más como hombre. La verdad, no me ha sido dado conocer en mi ya largo peregrinar sobre esta tierra, un espíritu más selecto, un alma más diáfana y más pura, una vida más noble. Bondadoso, de una bondad ilimitada, generoso hasta carecer casi del concepto de propiedad, soñador e idealista hasta las fronteras de la locura, Alberto Arango era -fue toda su vida- un Quijote, con la circunstancia de que tenía un cierto parecido físico con el Ingenioso Hidalgo. Las tres cuartas partes de su vida las vivió en decorosa pobreza, luchando a brazo partido con el imperativo de la subsistencia. Idealista y soñador como era, planeaba empresas industriales y a ellas dedicaba todo su entusiasmo y toda su energía, pero, finalmente, todos desembocaban en el fracaso económico. Ya en el último cuarto de su vida, impulsado por la "goma" (hobby dicen ahora) de sus antepasados, se dedicó a la minería y tras de algunos años de tremenda lucha logró hacer una pequeña fortuna de la cual no pudo gozar siquiera, porque la muerte lo sorprendió en el preciso momento en que iba a empezar disfrutar de ella.



Revista de humor ilustrado, fundada en 1935 por Alberto Arango Uribe.

Los dibujos de Alberto Arango Uribe tienen un mérito extraordinario; especialmente en la caricatura era sencillamente genial. Con solo dos o tres líneas firmes y otras tantas apenas esbozadas hacía una caricatura perfecta de cualquier persona. También sus paisajes, óleos y acuarelas, son de verdadero mérito. De su valor como pintor y dibujante quedan irrecusables testimonios en la Escuela de Bellas Artes de

Manizales, que él organizó, en su carácter de fundador y primer director. Quienes fueron sus discípulos en dicha escuela, recuerdan a su maestro con verdadero cariño y proclaman su extraordinario valor como maestro y como artista”. (Arango Villegas, *Obras completas*, p.737)

La obra artística de Alberto Arango Uribe anda dispersa, y bien valía la pena recogerla, decía el maestro Arango Villegas:

Aquí en Manizales muchos de sus amigos conservamos obras suyas de excepcional mérito. Quienes no conocen tales trabajos pueden formarse alguna idea del mérito de Alberto como artista mirando los dibujos que él hizo como interpretación de las crónicas del libro "Bobadas Mías" especialmente aquel que ilustró la crónica titulada "Cómo narraba la Historia Sagrada el maestro Feliciano Ríos", donde aparece Adán en "cueros", recostado al cañón de un manzano, con la hoja de parra, un machetico colgado al cinto y un esparadrappo en el pecho, en el sitio de donde le sacó Dios la costilla para hacer a nuestra madre Eva.

Muchas más cosas podría yo contar, relacionadas con la vida de mi ilustre amigo, pero por el momento debo limitarme o repetir que no creo posible que por este bajo mundo hayan pasado muchos espíritus tan selectos como el de Alberto Arango Uribe”. (*Homenaje al maestro Alberto Arango Uribe, Manizales, septiembre 8 de 1951*).



Ilustración para el relato *¡Casi nada de epidemia!*
De la obra *Bobadas mías* de 1933.



Ilustración para el relato "Su majestad el guayabo".
De la obra *Bobadas mías* de 1933.

Referencias

- Alemán, M. (1996). *Guzmán de Alfarache*. Madrid: Edición de Benito Brancaforte. Akal-nuestros clásicos. Ediciones Akal S.A. Impresos Grefol S.A.
- Alfaro, G. (1977). *La estructura de la novela picaresca*: Bogotá: Imprenta Patriótica del Instituto Caro y Cuervo, *Serie la Granada Entreabierta*.
- Ángel M, B. (1940). *Bobadas de otro. Crónicas humorísticas*. Manizales: Casa editorial y Talleres gráficos Arturo Zapata.
- Arango, J. (1940). *La literatura colombiana*. Buenos Aires: Imprenta y Casa Editora "Coni".
- Arango V., R. (1955). *Obras Completas*; prólogo de Eduardo Caballero Calderón, dibujos de Alberto Arango Uribe. Madrid: Guadarrama.
- Arango V., R. (1961). *Obras completas*. Prólogo de Adel López Gómez. Dibujos de Alberto Arango Uribe. Medellín: Ediciones Togilber.
- Arango V., R. (1979). *Obras completas*. "Sal... de Inglaterra", "Bobadas Mías...", "Pago a todos", "Astillas del corazón", y "Novenario de Navidad". Manizales: Ediciones Seguros Atlas.
- Arango V., R. (1979). *Obras completas*. Manizales: Ediciones Seguros Atlas.
- Arango, E. (1992). *El léxico popular en la obra de Rafael Arango Villegas*. Pereira: Papiro; procedencia del original Universidad de Texas, Digitalizado, noviembre de 2009.
- Bajtín, M. (1988). *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Breviarios Fondo de Cultura Económica.
- Bajtín, M. (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- Bajtín, M. (2003). *La cultura popular de la Edad Media y el Renacimiento: el contexto de Francois Rabelais*. Madrid: Alianza editorial.
- Barthes, R. (1982). *El Placer del texto y lección inaugural*. México: Siglo XXI.
- Bourdieu, P. (2011). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- Caballero, C. E. (1955). Prólogo de la edición de Madrid en *Obras Completas*. Madrid: Ediciones Guadarrama.
- Campo, Á. (1939). *Pueblo y canto. Ángel de canto*; prólogo y selección de Mauricio Magdaleno. México: editorial Uniautónoma, Biblioteca del estudiante.

Campo, Á. (1969). *Ocios, apuntes y la rumba*. Edición y prólogo de María del Carmen Millán, 2ª edición. México: Porrúa, *Colección de escritores mexicanos*.

Campo, Á. (1905). *Cosas vistas*. Morelia: Imprenta Editorial Garibaldi.

Cros, E. (2003). *El sujeto cultural: sociocrítica y psicoanálisis*. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT.

De Campazas, F. G. (1790-1797). *Historia del famoso predicador Padre Isla, alias Zotes*. Madrid: Aguilar.

Eco, U. (1981). *Lector in fábula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona: Editorial Lumen.

García M, H. –Compilador- (1992). *Prosistas humorísticos colombianos*. Medellín: Edilux.

García Z, C; Muñoz A, C. (1991). *Diccionario del habla popular de Antioquia*. Medellín: Universidad de Antioquia.

Genette, G. (1989). *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.

González, B. (1991). *Repaso de historia. José Manuel Groot. Un polémico artista e historiador del siglo XIX en Revista Credencial Historial*, edición de marzo. Bogotá: Banco de la República.

Hurtado, G, J. (1944). *Ayer: selección de prosas*. Manizales: Imprenta oficial.

Jaramillo A, E. (1975). *Los Cuentos del pícaro Tío Conejo*. Bogotá: Publicación del Banco Cafetero, Tipografía Arco.

Jaramillo D, M. *Risotadas*. (1945). Medellín: Estilo.

Jaramillo E, O. (1988). *¿Qué es el Grecolatinismo?* Manizales: Biblioteca de Escritores Caldenses, Imprenta Departamental de Caldas.

Jaramillo M, J.B. (1977). *Escritores de Caldas*. Manizales: Imprenta Editorial Apolo.

López G, A. (1997). *El ABC de la literatura del Gran Caldas*. Armenia: Universidad del Quindío, Armenia.

López G, A. (1959). *El Costumbrismo. Visión panorámica del cuento costumbrista en la raza antioqueña*. Manizales: Imprenta oficial.

López G, A. (1960). *Prólogo en Obras Completas*. Manizales: Instituto Caldense de Cultura.

Maya, R. (1969). *El costumbrismo en Colombia*. Cali: Carvajal.

- Mejía D, J. (1980). *Ensayos*. Manizales: Biblioteca de escritores caldenses. Imprenta departamental de Caldas.
- Mejía D, J. (1969). *Literatura y realidad*. Medellín: Carpel.
- Montes, J. J. (1998). *Escritos sobre habla y cultura caldenses*. Manizales: Editor Carlos Arboleda González, Alcaldía de Manizales, Instituto Caldense de Cultura.
- Morales, J. (1994). *Rafael Arango Villegas, gran cronista humorístico del viejo Caldas* En Revista Credencial Historia No 53, edición de mayo. Bogotá: Banco de la República.
- Morales B., Ó. (1997). *La gesta de la arriería*. Santafé de Bogotá: Planeta, Colección Espejo de Colombia.
- Morales B., O (1996). *Líneas Culturales del Gran Caldas*. Manizales: Editorial Universidad de Caldas.
- Ospina, U. (1990). *Lecturas Dominicales, "¿Humorismo? No, buen humor"*. Bogotá: El Tiempo, 04, 15.
- Ospina, U. (1964). *Problemas y perspectivas de la novela americana*. Bogotá: Ediciones Tercer Mundo.
- Peña G, I. (1988). *Manual de la literatura latinoamericana*. Bogotá: Educar Editores.
- Rama, A. (1984). *Transculturación narrativa en América Latina*. Buenos Aires: El Andariego.
- Reyes, C. (1998). *El costumbrismo en Colombia*. Bogotá: Editorial Planeta.
- Reyes, G. (1984). *Polifonía textual: la citación en el relato literario*. Madrid: Gredos.
- Rincón, C. (1995). *Intertextualidad, pastiche, alegorización en La no simultaneidad de lo simultáneo: Postmodernidad, globalización y culturas en América Latina*. Bogotá: Imprenta Universidad Nacional de Colombia.
- Rivas, M. (1972). *Los trabajadores de tierra caliente*. Bogotá: Biblioteca Banco Popular.
- Santa, E. (1961). *Arrieros y fundadores: aspectos de la colonización antioqueña*. Bogotá: Cosmos.
- Vélez, R. (1997). *Misterios y encantos de la intertextualidad*, en *Cuadernos Filosóficos Literarios*. Manizales: Imprenta Editorial Universidad de Caldas.
- Vélez, R. (1997). *Bernardo Arias Trujillo: el escritor*. Colección Cara y Cruz. Manizales: Centro Editorial Universidad de Caldas.
- Yusti, C. (2007). *Dentro de la metáfora*. Barcelona: Editorial del Caribe.

Citas de periódicos de la época en torno al pensamiento de Rafael Arango Villegas

Diario la Patria de Manizales. Agosto de 1935. *Reconociendo el valor artístico.*

Diario la Patria de Manizales. Marzo de 1936. *Charla con Benjamín Baena Hoyos.*

Diario la Patria de Manizales. Mayo de 1942. *El valor artístico de un humorista comprometido.*

Diario la Patria. Manizales. Septiembre 8 de 1951. *Palabras de Rafael Arango Villegas, como homenaje póstumo a su amigo el caricaturista de su obra Alberto Arango Uribe.*